Muzika kaip kultūros tekstas

JOSEPH KERMAN
LEONARD B. MEYER
LEO TREITLER
LAWRENCE KRAMER
JOHN SHEPHERD
RICHARD TARUSKIN
JOSEPH HOROWITZ
SLAVOJ ŽIŽEK
CAROLYN ABBATE
RICHARD LEPPERT
ROLAND BARTHES
JEAN-FRANÇOIS LYOTARD
DOMINIQUE AVRON
NAOMI CUMMING
STEVEN FELD
SIMON FRITH
GARY TOMLINSON

ALK APOSTROFA



Muzika kaip kultūros tekstas

NAUJOSIOS MUZIKOLOGIJOS ANTOLOGIJA

Sudarytoja RŪTA GOŠTAUTIENĖ

APOSTROFA

VILNIUS

UDK 78.072
Ma-186

Knygos leidimą parėmė
ATVIROS LIETUVOS FONDAS
ir LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

Dailininkas ROKAS GELAŽIUS

ISBN 978-9955-605-28-7
ISSN 1392-1673

Turinys

RŪTA GOŠTAUTIENĖ

Naujoji muzikologija ir kultūriniai muzikos tyrimai

PRATARMĖ

„Keista nauja muzikos kritikos kryptis" – ši 1992-aisiais atsitiktinai ištarta frazė davė pavadinimą angloamerikiečių muzikologijos sąjūdžiui, tapusiam svarbiausia praėjusio amžiaus pabaigos ir šio amžiaus pradžios muzikologijos atsinaujinimo paradigma[1]. Naujoji muzikologija – neįprastas reiškinys nuosaikiame šios disciplinos atstovų pasaulyje: ankstesniais dešimtmečiais idėjinės konfrontacijos ar kova dėl prestižo čia niekuomet nėra peržengusios įprastų akademinių ritualų rėmų. Visai kitaip plėtojosi naujosios paradigmos istorija: diskusijos apie neįprastus muzikologinius tyrinėjimus per kelerius metus įsismarkavo ir virto tikru akademiniu karu, užvaldžiusiu ne vien įtakingiausius šios srities mokslo leidinius, bet ir kongresų tribūnas. Labiausiai stulbina turbūt net ne tradicinio muzikologo klausai neįprastas, gero tono ribas peržengiantis polemikos tonas ar XVIII amžiaus bufonų karus primenančios paskirų muzikologų „dvikovos", bet pats sąjūdžio intensyvumas. Prabėgus vos vieneriems metams po minėtos ištarmės, muzikologų bendruomenę kasmet įtraukdavo vis nauja diskusija vis kita muzikologinių tyrinėjimų tema, pasipylė naująją paradigmą įteisinantys veikalai. Šiandien netolimos praeities akademinio karo etapai jau yra istorija, o keliskart pavadinimą keitęs muzikologijos sąjūdis (neretai vadinamas ir postmodernistine, kultūrine ar kritine muzikologija) įsitvirtino kaip vienas įtakingiausių muzikologijos reiškinių, diktuojantis tyrimų temas ir prieitis pasaulio muzikologų bendruomenei.

„Norint suprasti muzikologijos ideologiją, būtina pažinti jos istoriją", rašė vienas naujosios muzikologijos pirmtakų Josephas Kermanas[2]. Iš tikrųjų naujosios muzikologijos istoriją galima papasakoti kaip nuotykių romaną, joje apstu pikantiškų detalių, kurios užgožia gerokai svarbesnius dalykus – šio reiškinio

[1] Apie tai plačiau žr. šio rinktinio tekstą: Lawrence Kramer, „Perspektyvos: postmodernizmas ir muzikologija", p. 124.

[2] Joseph Kerman, *Musicology*, London: Fontana Press, 1985, p. 66.

priežastis, ištakas, pavidalus ir tikslus. Naujoji muzikologijos paradigma nėra lengvai apibrėžiama, nors supaprastindami neįprastu pavadinto sąjūdžio tikslus galėtume jį laikyti muzikologų posūkiu postmodernizmo link, t. y. atsaku į XX amžiaus aštuntuoju–devintuoju dešimtmečiais susiformavusių humanitarinių disciplinų platų spektrą – nuo postmoderniosios filosofijos, poststruktūralizmo iki feminizmo, naujojo istorizmo, postkolonializmo ir kitų. Vis dėlto toks apibrėžimas būtų instrumentiškas, juoba kad minėtų disciplinų konceptai bei metodai muzikologijoje buvo pradėti taikyti gerokai anksčiau, nei buvo pastebėtas „keistas reiškinys". Naujojo sąjūdžio ištakos neabejotinai glūdi pačioje muzikologijos istorijoje, didelę įtaką jam padarė poreikis įveikti, pasak Kermano, joje įsigalėjusias ortodoksijas – pirmiausia pozityvizmo ir formalizmo paradigmas. Kita vertus, naujosios muzikologijos atstovams rūpėjo (ir teberūpi) ne vien kova su senais stabais, bet ir nauji pamatiniais virtę klausimai – koks šios disciplinos statusas šiuolaikinėse visuomenėse, t. y. ar ji pajėgi apmąstyti muziką kaip kultūriškai reikšmingą reiškinį, verbalizuoti kintančias muzikos patirtis, interpretuoti naujas muzikos funkcionavimo ir supratimo formas technologinės ekspansijos ir kultūrinio globalėjimo sąlygomis? Kai kurie šio sąjūdžio atstovai yra klausę ir dar radikaliau: ar akademinė muzikologija apskritai pajėgi peržengti scholastinių celių ribas ir užgriebti naujas muzikines patirtis?

Būtent šie ne visuomet įvardijami naujosios muzikologijos imperatyvai lėmė šiame rinkinyje pateikiamų šiuolaikinės muzikologijos darbų atranką. Branduolį sudaro jau klasika tapę šios paradigmos atstovų Lawrence'o Kramerio, Gary'o Tomlisono, Carolyn Abbate, Richardo Lepperto, Johno Shepherdo, Richardo Taruskino tekstai, plataus atgarsio sulaukę sąjūdžio pirmtakų Josepho Kermano ir Leonardo B. Meyerio straipsniai. Atsižvelgiant į tarpdisciplininį naujosios muzikologijos pobūdį ir jos nuolat akcentuojamą poreikį įveikti muzikologinio susiskaldymo apartheidą, knygoje pristatomos ir kultūriškai orientuotos muzikologijos sąveikos bei sankirtos su muzikos semiotika (Naomi Cumming), istorika ir kritika (Leo Treitleris, Josephas Horowitzas), etnomuzikologija (Stevenas Feldas), populiariosios muzikos studijomis (Simonas Frithas). Muzikologijos posūkis postmodernizmo link neįsivaizduojamas be vadinamosios prancūziškosios teorijos įtakos – naujas muzikos interpretavimo strategijas veikė ne vien bendrosios šiuolaikinių prancūzų mąstytojų teorijos, bet ir paskiri muzikai skirti tekstai. Todėl rinkinyje pateikiami muzikologiniams tyrinėjimams padarę didžiulę įtaką, plačiai diskutuoti postmoderniosios ir kritinės filosofijos atstovų – Roland'o Barthes'o, Jeano-François Lyotard'o, Slavojaus Žižeko – darbai.

Skirtingu laiku parašyti tekstai organizuojami pasitelkiant kultūriškai orientuotos muzikologijos pamėgtas temines ašis – kanonas, diskursas, autonomija, tekstas ir kontekstas, subjektyvumas, tapatybė ir skirtybė (lytis, etniškumas ir kt.). Šiuolaikinės muzikologijos ideologija pateikiama kaip intriguojanti intelektualinė istorija: nuo naujos paradigmos radimosi nuojautų, vėlesnių kovingų deklaracijų iki produktyvių naujais principais pagrįstų kritinių muzikos interpretacijų ir naujas problemas bei iššūkius artikuliuojančių įžvalgų. Kultūriškai orientuota muzikologija – nuolat atsinaujinantis reiškinys, kuriam daro įtaką ne vien teorinių kontekstų transformacijos, bet ir šiuolaikinių muzikos pasaulių įvairovė, todėl šiame rinkinyje šalia tekstų apie akademinę muziką spausdinami ir džiazo, populiariosios bei tradicinės muzikos tyrinėjimai.

Idėjos, jas plėtojančios teorijos ir reprezentuojantys tekstai atsiranda konkrečiose kultūrinėse terpėse. Tolesnė jų veikmės (arba *Nachleben*, Walterio Benjamino žodžiais) istorija nebepaklūsta autoriui ir nebetelpa į pirminius terpės rėmus: pranešimus keičia ne vien kintantys istoriniai-kultūriniai kontekstai, bet ir pati, anot postmodernių teorijų atstovų, teisingo perskaitymo negalimybė. Vis dėlto suvokdami, kad „svetimos“ istorijos visada perskaitomos subjektyviai, pabandykime naujosios muzikologijos paradigmos kultūrinį kontekstą bei rinkinyje pristatomų autorių pozicijas aptarti ir kaip vieną iš pateikiamų tekstų interpretavimo horizontų, ir kaip savarankią šiuolaikinės muzikologijos istoriją, jau tapusią nepriklausomai funkcionuojančiu tekstu.

Ištakos ir autoritetai

Naujoji muzikologija turi tikslią pradžios datą – ji tradiciškai siejama su pirmąja amerikiečių muzikologo **Josepho Kermano**[3] straipsnio „Kaip mes įkliuvome į muzikos analizę ir kaip iš jos ištrūkti (How We Got into Analysis, and

[3] Josephas Kermanas (1924) – vienas žymiausių XX amžiaus JAV muzikologų, 1952–1994 metais dirbęs Berklio universitete, 1972–1974 – Oksfordo universitete. Kermanas yra reikšmingų veikalų apie operą, Renesanso muziką, Beethoveną, Bachą autorius (naujausia studija – *The Art of Fugue: Bach Fugues for Keyboard, 1715-1750*, Berkeley: University of California Press, 2005). Be jau cituotos knygos *Musicology*, minėtina bendriesiems muzikologijos klausimams skirta jo straipsnių rinktinė *Write All These Down. Essays on Music*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1994. 1977 metais muzikologas įkūrė įtakingą muzikologijos žurnalą *19th-Century Music*, kuris ilgainiui tapo viena svarbiausių naujosios muzikologijos tribūnų.

How to Get Out)" publikacija[4]. Šis 1980-aisiais išspausdintas žinomo muzikos istoriko tekstas netrukus buvo pavadintas „starto šūviu" ir muzikologinio atsinaujinimo „vilties ženklu": jame buvo kritiškai įvertinta tuometinė angloamerikietiškosios muzikologijos situacija ir pasiūlyta jos atsinaujinimo perspektyva. Kermanas glaustai suformulavo vertinimus ir alternatyvas, kuriuos išplėtojo dar didesnį rezonansą sukėlusioje knygoje *Muzikologija* (*Musicology*), išleistoje 1985 metais[5]. Muzikologo kritikos taikinys – formalizmas ir pozityvizmas, muzikologijoje įsigalėjusios ortodoksijos, kurios įkalina tyrinėtoją muzikos faktais užgriozdintose celėse ir matematinių fantazijų labirintuose.

Kermano požiūriu, tuometinės muzikologijos praktikas nulėmė institucinis disciplinos raidos kontekstas. Po Antrojo pasaulinio karo sparčiai daugėjo universitetų, gausėjo muzikologijos katedrų, o pozityvizmo ir technologijų kulto atmosfera skatino ir muzikologinę veiklą grįsti tariamai bendraisiais moksliškumo principais, imituoti svetimus mokslinius žargonus ir simbolines sistemas. Šiuo atžvilgiu ypač tinkamas pavyzdys – JAV muzikologija: šeštuoju–aštuntuoju dešimtmečiais čia absoliučiai dominavo formalistiškai orientuota muzikos teorija, pirmiausia tokios jos atmainos kaip neošenkeristinė Alleno Forte's seto teorija ar serialistinė Miltono Babbitto analizė. Jų pasekėjai būrėsi prestižiniuose universitetuose, steigė įtakingus muzikologijos žurnalus (tokius kaip, pavyzdžiui, *Perspectives of New Music*), taip sutelkdami institucinę galią ir reprodukuodami dominuojantį žinojimą. Kitas kraštutinumas – pozityvistiškai orientuoti muzikologai, kuriuos kiek sukarikatūrindamas Kermanas vadina faktų garbintojais:

> Tarp svarbiausių muzikos „faktų" yra ne tik „faktai" apie muzikos kūrinius ir repertuarus (senuosius ir naujuosius), bet ir jų estetinės savybės (senosios ir naujosios). Plačiai paplitusi nuostata, kad muzikologai yra jeigu ne visiškai nevykę muzikantai, tai bent jau labai riboto muzikalumo žmonės, žinantys daugybę muzikos faktų, bet beveik nepažįstantys „pačios muzikos". [...] Bet daugumai iš jų, kiek žinau iš patirties, kenkia ne tiek muzikalumo stoka,

[4] Straipsnis pirmą kartą buvo išspausdintas žurnale *Critical Inquiry*, 7, 1980, p. 311–331.

[5] Žr. nuorodą Nr. 2. Tais pat metais ši knyga buvo išleista JAV kitu pavadinimu – *Contemplating Musicology* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press). Knyga yra reikšminga ne vien kaip pokarinės angloamerikietiškosios muzikologijos idėjų istorija, bet kartu unikali kaip dalyvaujančio stebėtojo aprašyta jos institucijų ir asmenybių veiklos istorija, aptariant opiausias problemas, žymiausias kryptis, atradimus, madas, paklydimus ir jų legitimacijas.

> kiek sąmoningai pasirinkta taktika, kuri padeda mokslinį darbą atskirti nuo savo pajautų ir meilės muzikai. Manau, tai didelė klaida.[6]

Muzikologijos autorius įsitikinęs, kad tik tada, kai muzikologai pradės tyrinėti muziką kaip patirtį, o ne vien kaip objektą, atsivers jos vertybės ir išryškės kultūrinis reikšmingumas. Tam trukdo disciplininės dogmos, nes, Kermano manymu, muzikologai – bene konservatyviausi muzikų pasaulio atstovai, atkakliai ginantys viduriniosios klasės, kuriai jie tradiciškai priklauso, vertybes – pirmiausia vakarietiškąjį muzikos kanoną, o kartu ir savojo moksliškumo kanono prestižą. Dogmatizmas būdingas ir cechiniam muzikologų pasidalijimui: bent jau JAV, o iš dalies ir Didžiojoje Britanijoje, muzikologų (taip čia tradiciškai vadinami muzikos istorikai), muzikos teoretikų ir etnomuzikologų bendrijas skiria aklinos išsilavinimo ir karjeros galimybių sienos. Tuo tarpu daugiausiai žadantys tyrinėjimų plotai, pasak Kermano, plyti būtent ten, kur šios disciplinos įsiterpia viena į kitą, o atsietos sritys suartinamos[7].

Įsigalėjusioms paradigmoms Kermanas priešpriešina interpretacinę muzikologiją arba, jo žodžiais, „humanistinę muzikos kritiką", kuriai rūpi savitas muzikos pasaulis, kultūrinis jos kontekstas, muzikos patirtys ir estetinės įžvalgos:

> Visa tai, kuo mes [muzikologai] užsiimame – paleografija, transkripcijos, repertuaro studijos, archyvinis darbas, biografija, bibliografija, sociologija, *Aufführungpraxis*, mokyklos ir įtakos, teorija, stiliaus analizė, paskiro kūrinio analizė – ir ką dalis mokslininkų laiko savaiminiu tikslu, yra vien pakopos siekiant aukščiausiojo tikslo. Tikėtina, kad jo siekiant atveriamos individualių meno kūrinių – tokių kaip Josquino [de Prés] *Pange lingua* mišios, [Lucos] Marenzio *Liquide perle*, [Ludwigo van] Beethoveno [kvartetas f-moll] Op. 95, [Igorio Stravinskio opera] *Karalius Oidipas* – įžvalgos. Šių kūrinių neįmanoma suvokti izoliuotai, anapus konteksto. Nuolatinis, daug pastangų reikalaujantis, kryptingas muzikologo triūsas turėtų atverti tuos kontekstus.[8]

[6] Kerman, *Musicology*, p. 18–19. Cituojama iš lietuviško knygos fragmento vertimo Joseph Kerman, „Įvadas į muzikologiją", *Kultūros barai*, 7, 1997, p. 57.

[7] Kerman, „Įvadas į muzikologiją", p. 56.

[8] Cituojama iš Kerman, *Musicology*, p. 123. Šie sakiniai – iš ankstyvojo Kermano straipsnio „A Profile for American Musicology", *Journal of the American Musicological Society*, 18, Spring 1965, p. 62–63.

Kermano pateikta alternatyva – muzikologija, orientuota į kritiką, arba tiesiog muzikos kritika – neturėtų būti tapatinama su žurnalistine kritika. Muzikologo kritikos samprata orientuota į literatūros studijas, kuriose teorijos ir kritikos, analizės ir interpretacijos ryšys natūralesnis ir labiau praktikuojamas. Tačiau savąją ateities muzikologijos viziją muzikologas projektuoja ambicingiau – jis viliasi muzikologiją tapsiant kritine praktika, pajėgia įsitraukti į bendrąsias humanitarines diskusijas.

Kermano darbai sulaukė didžiulio atgarsio[9], o muzikologija netrukus pasuko atsinaujinimo keliu; ji tapo kritiška – tiesa, kiek kita, nei projektavo *Muzikologijos* autorius, linkme. Apžvelgdamas muzikologijos pokyčius, Kermanas pripažino, kad tai, ką jis manė būsiant posūkiu kritikos link, tapo plataus masto postmodernių teorijų taikymu muzikologijoje[10]. Kad ir kaip būtų, postkermaniškoje epochoje tapo tiesiog nepadoru užsisikliausti faktų ar struktūrų analizėse – muzikologo savivoka, metodologinė bei vertybinė refleksija tapo neatsiejama muzikos mokslo praktika. Naujosios muzikologijos atstovai perėmė ne vien kritinę Kermano darbų dvasią, bet ir išplėtojo jo įžvalgas apie kanoną, muzikos autonomiją, organicistines muzikos kūrinio sampratas, diskursyvų muzikos reikšmių ir vertybių pobūdį.

Kermanas nėra vienintelis amerikiečių muzikologas, tapęs naujosios muzikologijos pranašu. Pirmtaku teisėtai laikomas ir kitas pokarinės JAV muzikologijos autoritetas **Leonardas B. Meyeris**[11]. Būdamas tos pat kartos kaip ir Kermanas atstovas, Meyeris nuo pat savo muzikologinės karjeros pradžios nuosekliai kritikavo pozityvizmą ir formalizmą, tačiau šiuos reiškinius laikė gerokai platesnio masto intelektualinėmis nuostatomis, persmelkusiomis visą XX amžiaus muzikos kultūrą – šių tendencijų analizei jis paskyrė

[9] Tą savaip paliudija ir negatyvūs mažumos atsiliepimai. Pavyzdžiui, 2002 metais minint vieno įtakingiausių muzikos teorijos žurnalų *Music Analysis* dvidešimtmetį, Anthony Pople prisipažino su siaubu prisimenąs Kermano niekšingos (!) šokiruojančios mažos knygelės (kalbama apie *Muzikologiją*) pasirodymą, neva išprovokavusį triukšmingus išpuolius prieš muzikos teorijos ir analizės disciplinas. Žr. Anthony Pople, „Analysis: Past, Present and Future", *Music Analysis*, 21/Special Issue, 2002, p. 17.

[10] Joseph Kerman, „American Musicology in the 1990s", *Journal of Musicology*, 9, Spring 1991, p. 131–144.

[11] Leonardas B. Meyeris (1918) – vienas žymiausių XX a. antros pusės muzikologų, svarių muzikos teorijos ir analizės, estetikos, semantikos, psichologijos darbų autorius. Dirbo Čikagos (1945–1975) ir Pensilvanijos (nuo 1976, dabar – šio universiteto profesorius emeritas) universitetuose.

dar 1967-aisiais išleistą knygą *Muzika, menai ir idėjos: XX amžiaus muzikos modeliai ir prognozės* (*Music, the Arts and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*). Kita vertus, Meyerio pozicija angloamerikietiškosios muzikologijos kontekste buvo savaip išskirtinė: jis – tarpdiscipliniškumą praktikavęs muzikos teoretikas, pateikęs svarių muzikos estetikos, semantikos, psichologijos, kritikos, istorijos tyrinėjimų, orientavęsis ne į siauras specializuotas muzikologines terpes, bet į platesnę intelektualų bendruomenę. Radikali opozicija oficialioms doktrinoms ir tarpdisciplininis darbų pobūdis akivaizdūs jau pirmajame plačiai išgarsėjusiame Meyerio darbe *Emocija ir reikšmė muzikoje*[12]. Ši kultūrinės muzikos reikšmės teorija paremta muzikos suvokimo procesais, todėl pastarajame ir vėlesniuose darbuose muzikologo išplėtoti teoriniai modeliai bei įžvalgos tapo svarbūs tolesniems reikšmės ir muzikos patirties tyrinėjimams[13].

Naujoji muzikologija – specifiškai angloamerikietiškas reiškinys, tačiau jos teorinės įžvalgos ir kritinės praktikos neapsiriboja vietinėmis muzikologijos tradicijomis. Tai ypač pasakytina apie du reikšmingus vokiškosios muzikologijos atstovus – **Theodorą W. Adorno** (1903–1969) ir **Carlą Dahlhausą** (1928–1989), kuriuos teisėtai galima vadinti kultūrinio muzikologijos posūkio inspiratoriais. Pastaraisiais dešimtmečiais šių itin skirtingų autorių recepciją paskatino ir gausėjantys jų veikalų vertimai į anglų kalbą.

Adorno kūrybos renesanso paradoksalumas įkoduotas kritinės teorijos atstovo darbų prieštarose. Pasak Alastairo Williamso, vokiečių mąstytojo idėjos muzikologams svarbios dviem aspektais: viena vertus, Adorno – vienas žymiausių XX amžiaus kultūros kritikų, tad jo svarstymai apie modernybės kultūrą yra reikšminga atrama į platesnes kultūrines diskusijas įsitraukiančiai muzikologijai. Kita vertus, muzikologiniai darbai sudaro daugiau nei pusę šio filosofo palikimo, o ir daugelis jo bendrosios estetikos idėjų išplėtotos remiantis

[12] Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago: University of Chicago Press. Šis ir kiti Meyerio veikalai paskatino ne vien kultūriškai orientuotos muzikologijos, bet ir muzikos semiotikos bei muzikos psichologijos raidą.

[13] Iš vėlyvųjų Meyerio darbų ypač minėtinos *Style and Music: Theory, History, and Ideology*, Chicago: University of Chicago Press, 1989; ir *The Spheres of Music. A Gathering of Essays*, Chicago, London: The University of Chicago Press, 2000. Apie muzikologo darbus plačiau žr. Eugene Narmour, Ruth A. Solie, eds., *Explorations in Music, the Arts and Ideas*, Stuyvesant: Pendragon Press, 1988; Rūta Goštautienė, „Leonardas B. Meyeris, *Muzika, menai ir idėjos*: žvilgsnis po trisdešimties metų", *Baltos lankos*, 9, 1997, p. 183–205.

būtent muzikos menu[14]. Naujosios muzikologijos atstovų požiūriu, Adorno tekstai inspiravo posūkį į postmodernią muzikologiją, nes jo darbuose muzikos vertinimai neatsiejami nuo kritinės teorijos, kultūrinės ir socialinės savivokos. Šiuolaikiniams kultūriniams muzikos perskaitymams ypač aktualios vokiečių mąstytojo idėjos apie muziką kaip užšifruotas subjektyvumo formas ir jo išplėtota ideologijos kritika, pasitarnavusi kritinei vertybinių kanonų ir socialinių institucijų analizei. Vis dėlto adorniškosios muzikos interpretacijos šiandien atrodo pernelyg „modernistinės", „europocentristinės" ir „elitistinės" – tai ypač pasakytina apie jo pateiktus džiazo ir populiariosios muzikos vertinimus, kur atgyvenusios nuostatos dažnai susipina su giliausiomis įžvalgomis[15].

Dahlhauso nuomone, Adorno muzikos vertinimai – labiau istoriniai-filosofiniai dekretai, o ne interpretuojančio įsigilinimo į paskirą kūrinį rezultatas. Dialektiškiausiu XX amžiaus muzikos tyrinėtoju vadinamas vokiečių muzikologas nuosekliai priešinosi muzikos kaip socialinės istorijos papildinio sampratai. Panašiai kaip kultūriškai orientuotos muzikologijos atstovai, Dahlhausas siekė susieti muzikologiją su savojo laiko humanitarinių mokslų tendencijomis ir svarstė jos atsinaujinimo perspektyvas, analizuodamas hermeneutinės filosofijos, recepcijos estetikos, struktūralizmo, semiotikos, kritinės teorijos adaptavimo muzikos mokslui galimybes. Hermeneutine tradicija grindžiama istorijos filosofija, išsamiausiai išdėstyta jo *opus magnum* – *Muzikos istorijos pagrindai* (*Grundlagen der Musikgeschichte*, 1977), persmelkia visą gausų Dahlhauso palikimą, padariusį didelę įtaką ir naujajai muzikologijai. Jameso Hepokoski žodžiais, „Dahlhauso projektas" radikaliai pakeitė angloamerikietiškosios muzikologijos horizontą – tai ypač pasakytina apie vokiečių muzikologo darbuose išplėtotą kanono ir muzikos autonomijos kritiką[16]. Vis dėlto, kaip ir Adorno atveju, Dahlhauso darbų recepcija angloamerikietiškosios muzikologijos terpėje yra gana paradoksali ir kritiška, ypač dėl jo apsiribojimo „didžiąja vokiškosios muzikos tradicija".

Nepaisant čia aptartų naujosios muzikologijos pirmtakų ir autoritetų skirtingumo, galima aptikti iš įvairių perspektyvų formuluojamas artimas temas, kurias išplėtojo postmodernaus posūkio atstovai. Ne mažiau svarbu, kad

[14] Alastair Williams, *Constructing Musicology*, Aldershot, Burlington, Singapore, Sydney: Ashgate, 2001, p. 7–8.

[15] Ibid.

[16] James Hepokoski, „The Dahlhaus Project and Its Extra-musicological Sources", *19th-Century Music*, 14/3, 1991, p. 221.

pradininkų darbams būdinga tradicijos kritika aktualizavo pačios muzikologijos savivoką, akcentuojant, jog žinojimą grindžiančios prielaidos ir nuostatos yra istoriškos, socialiai ir kultūriškai įtarpintos, tad jas galime ištirti, įvertinti ir perkeisti.

Kanonų kritika: muzika ir muzikologija kaip šiuolaikinės kultūros Kitas

Jei postmodernizmą laikytume ne aiškių istorinių ribų neturinčia epocha, bet vyraujančia šiuolaikinės kultūros fragmentaciją reflektuojančia jausena, būtent ja galėtume paaiškinti ankstyvąsias naujosios muzikologijos prielaidas – feministinę muzikologiją ir akademinės muzikos kanonų kritiką. Savo ruožtu šitai leidžia postmodernųjį muzikologijos posūkį svarstyti kaip įvairuojančių strategijų rinkinį, neredukuojamą į visuotinesnį metodą.

Muzikologija turbūt vėliausiai, palyginti su kitomis humanitarinių mokslų disciplinomis, atsigręžė į feminizmą: nors paskirų studijų būta ir anksčiau, feminizmo pradžia muzikologijoje datuojama XX amžiaus devintojo dešimtmečio pabaiga[17]. Šis klausimas plačiai diskutuotas tiek feministinės muzikologijos atstovų, tiek jos kritikų, priežasčių dažniausiai ieškant įsigalėjusiose sampratose apie nereprezentacinį vakarietiškosios instrumentinės muzikos pobūdį. Radikalesni feministinės muzikologijos išpažinėjai linkę jų ieškoti muzikologijos sukonstruotame išimtinai vyriškame kanone ir vyrų dominuojamose jos institucijose. Tradiciniai feministinės prieities objektai – nutylėtų moteriškųjų balsų muzikos istorijoje paieškos, socialinė lyčių politika muzikos praktikose, lytiškai apibrėžtų muzikos reikšmių tyrinėjimai. Šitai paskatino aktyviau domėtis marginalizuota moterų kūryba, tačiau kontroversiškus feministinės

[17] Iš ankstyvųjų feministinių muzikos tyrinėjimų ypač svarbi Catherine Clément, *L'opéra, ou La défaite des femmes*, Paris: Grasset, 1979. Feministinės muzikologijos pradininkės – amerikiečių muzikologės Susan McClary, Ruth Solie, Suzanne Cusick, Marcia Citron. Feminizmo idėjų sklaidai muzikologijoje didelę įtaką padarė kelios rinktinės: Richard Leppert, Susan McClary, eds., *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987; Ruth A. Solie, ed., *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Berkeley: University of California Press, 1993; Susan C. Cook, Judy S. Tsou, eds., *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music*, Illinois: University of Illinois Press, 1994.

muzikologijos vertinimus inspiravo anaiptol ne nutylėtų moteriškų vardų muzikos kultūroje studijos.

Šiuo atžvilgiu simptomiški ypatingo rezonanso sulaukę **Susan McClary** darbai – skandalinga jų šlovė neretai lyginama su klasikinių feminizmo veikalų įtaka. Amerikiečių muzikologės tyrimų centre – didieji kompozitoriai, vakarietiškosios muzikos tradicijos šedevrai – tokie kaip Georgeso Bizet opera *Carmen*, Ludwigo van Beethoveno Devintoji simfonija, Piotro Čaikovskio Ketvirtoji simfonija, Johanneso Brahmso Trečioji simfonija ir kiti. McClary požiūriu, šių kūrinių „didingumas" yra paremtas socialiai sukonstruotų ir lytiškai apibrėžtų kodų sistemomis, kurioms paklūsta ne vien poetiniai muzikos opusų įvaizdžiai ar naratyvinės programos, bet ir abstrakčiomis laikytos muzikos formos. Į didįjį vakarietišką kanoną žvelgiant iš feministinės perspektyvos, sonatos forma tampa lyčių dramos scena, o Beethoveno Devintoji – patriarchalinės tvarkos apologija ir vyriškos kultūrinės (ar net seksualinės) prievartos išraiška[18].

McClary darbų recepcija (intensyvumu prilygusi nebent aštuntojo dešimtmečio diskusijoms apie istorinio atlikimo sąjūdį) atvėrė ne vien muzikologės interpretacijų ribotumus, pastebėtus tiek jos oponentų, tiek bendraminčių, bet ir feminizmo skatinamas nenormatyvinio kultūrinio muzikos suvokimo perspektyvas[19]. Remdamiesi postmodernistine galios ir žinojimo santykio samprata, feministinės muzikologijos atstovai išprovokavo kritinę muzikos bendruomenių išpažįstamų vertybių peržvalgą. Kalbama tiek apie įsigalėjusias muzikos sampratų hierarchijas, tiek apie patį muzikos statusą industrinėse ir postindustrinėse vakarietiškose visuomenėse. Perfrazuodamas populiarius feminisčių teiginius, kad muzika ir lytis yra iš esmės susijusios, Lawrence'as Krameris teigia, kad šiuolaikinėse visuomenėse pati muzikos idėja yra feminizuota: kitoniškumo logika yra ženkliai paveikusi muzikos sampratą ir jos tyrinėjimo būdus. Kultūros visumoje muzikai kaip kultūriniam tropui priskiriami transcendentinės

[18] Dėsninga, kad retsykiais analizuodama moterų kūrybą (Janika Vandervelde, Laurie Anderson, Madonna), autorė ją interpretuoja kaip šių kodų sistemų dekonstrukciją. Žr. Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

[19] Tradicinės muzikologijos atstovus šokiravo kovinga feministinė ideologija ir direktyviniai McClary verdiktai, muzikos reikšmių redukcija į supaprastintas seksualizuotas metaforas (žr. Pieter van den Toorn, „Politics, Feminism, and Contemporary Music Theory", *Journal of Musicology*, 9, Summer 1991, p. 275–299; Charles Rosen, *Critical Entertainments: Music Old and New*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000), o feminizmo atstovės kritikavo ribotas teorines amerikiečių muzikologės prielaidas.

arba deviantinės estetikos bruožai, universalizuojant muzikos meno autonomiją ir neverbalinį muzikos kalbos pobūdį[20].

Kito kultūriškai orientuotos muzikologijos atstovo **Johno Shepherdo** požiūriu, porenesansinėse vakarietiškose visuomenėse būtent muzika ir yra dominuojamas *Kitas*: nepaisant didėjančios muzikos svarbos ir įtakos žmonių patirčiai bei saviraiškai, ji yra anapus vyraujančių intelektualinių diskursų ir socialinių praktikų. Dar daugiau – muzika tapo diskursyvinių ir socialinių manipuliacijų objektu, nes ji pajėgia atverti ir išreikšti tas žmogaus patirtis, kurios nepaklūsta vyraujančio socialinio, politinio ir ekonominio valdymo formoms[21]. Antrindamas feministėms, Shepherdas pripažįsta, kad galios struktūrų paveiktos žinojimo praktikos primetamos muzikos patirtims ir interpretacijoms. Pavyzdžiui, išaukštinamas struktūros vaidmuo muzikoje ir formalistinės analizės strategijos marginalizuojant juslines, kūniškas muzikos patirtis ir notacijai nepaklūstančius muzikos sandus (atlikimas, tembras, dinamika ir pan.). Verbalinė kalba ir vizualinis konceptualizavimas – būdingi šiuolaikinių visuomenių kontrolės ir manipuliavimo jomis įrankiai, tad paveiki kultūrinė muzikos teorija įmanoma tik priešinantis šioms dominuojančioms strategijoms ir atsižvelgiant į unikalią muzikos prigimtį. Shepherdo pateikiamas kultūrinės muzikos sampratos projektas palyginti radikalus: jis siekia apibrėžti pačios muzikos prigimties socialumą, garsų struktūras kaip socialinių ir kultūrinių reikšmių šaltinį, o kartu ragina atsisakyti muzikos svarstymų remiantis socialinėmis kategorijomis, vietoj to imtis muzikos kategorijomis pagrįsto visuomenės nagrinėjimo[22].

[20] Lawrence Kramer, *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995, p. 61.

[21] Žr. John Shepherd, *Music as Social Text*, Cambridge: Polity Press, 1991, p. 220; idem, „Difference and Power in Music", in Ruth A. Solie, ed., *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Berkeley: University of California Press, 1993, p. 49.

[22] Johnas Shepherdas (1947) – kanadiečių muzikologas, Karltono universiteto (Otava) muzikos ir sociologijos profesorius. Pripažįstant jo nuopelnus pokarinės kritinės muzikologijos raidai, 2000 m. išrinktas Kanados Karališkosios draugijos nariu. Be jau cituotų darbų, minėtina jo kartu su Peteriu Wicke parašyta knyga *Music and Cultural Theory*, Cambridge: Polity Press, 1997; ir su bendrautoriais sudarytos rinktinės: *Whose Music? A Sociology of Musical Languages*; London: Latimer New Dimensions, 1977; *Relocating Cultural Studies: Developments in Theory and Research*, London: Routledge, 1993; *Rock and Popular Music: Politics, Policies, Institutions*, London: Routledge, 1993. Nuo 1995 m. Johnas Shepherdas yra fundamentalaus daugiatomio leidinio *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World* redakcinės tarybos vadovas (iš numatytų 23 tomų išleisti 7).

Kitokios muzikos analizės – „anapus formalios struktūros“ – alternatyvas demonstruoja trys šiame rinkinyje pateikiami tekstai. Feministinei muzikologijai artimo muzikologo **Richardo Lepperto**[23] interpretacijų („Skambantis reginys. Muzika, reprezentacija ir kūno istorija (The Sight of Sound. Music, Representation, and the History of the Body)“) centre – socialinės lyčių politikos atgarsiai XVII–XX amžių Nyderlandų ir Anglijos kultūrinėse praktikose. Autorius analizuoja muzikos sampratų ir lyčių politikos bei moters seksualumo projekcijų sąsajas vizualinėse reprezentacijose – to meto dailėje ir muzikos instrumentų puošyboje. Regos ir klausos, žiūrėjimo ir girdėjimo sankirtos grindžiamos požiūriu, kad porenesansinėse vakarietiškose visuomenėse dominuojančios diskursyvinės formos kontroliuoja ne vien išorinio pasaulio konceptualizavimus, bet ir žmonių jusles. Rašytinės kultūros komunikacijos procesuose žiūrėjimas privilegijuojamas kitų juslių atžvilgiu, sumenkinant sakytinei kultūrai svarbias girdėjimo ir lytėjimo praktikas. Tokiu būdu vizualinės reprezentacijos tampa svarbiu šaltiniu tyrinėjant kultūrines muzikos reikšmes, nors jų ryšys nėra iliustratyvus: stulbinantys, dažnai paradoksalūs „skambantys reginiai“ fiksuoja ne vien tai, kas įteisinta, bet ir tai, kas išsiveržia anapus socialiai apibrėžtų kultūros rėmų ir socialinės tvarkos. Kartu Leppertas tvirtina norįs muzikos interpretacijoms sugrąžinti nutylėtą kūniškąjį jos matmenį. Nors garsinė ir vizualinė muzikos esatis neatsiejama nuo kūno (turimas galvoje tiek atlikimas ir klausymasis, tiek ikonografija), „Vakarų istorijoje muzikos ir kūno ryšys itin problemiškas ir prieštaringas – tai gilių socialinių bei kultūrinių baimių ir antagonizmų padarinys“[24].

Aptikti muzikos reikšmes ilgus amžius trukdė esencialistinės pastangos įkurdinti jas formaliose muzikos kūrinio struktūrose. Skirtingai nuo kitų menų, užrašytas kūrinys (partitūra) nėra vienintelis tekstas, kuriantis muzikos reikšmių lauką – pastarąjį ženkliai papildo ar net perkeičia atlikėjų interpre-

[23] Richardas Leppertas (1943) – muzikologas, Minesotos universiteto komparatyvinių studijų profesorius. Naujosios muzikologijos raidai svarbios jo knygos *Music and Image: Domesticity, Ideology and Socio-Cultural Formation in Eighteenth-Century England*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989; *Sight of Sound. Music, Representation, and the History of the Body*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1993; ir anksčiau minėta kartu su Susan McClary sudaryta rinktinė. Plataus atgarsio sulaukė jo sudaryta ir komentarais papildyta kritinė Theodoro W. Adorno darbų rinktinė anglų kalba, žr. Theodor W. Adorno, *Essays on Music*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2002.

[24] Richard Leppert, *The Sight of Sound*, p. xx.

tacijos. Postmoderniomis begalinės semiozės ir daugiabalsio teksto idėjomis muzikologė **Carolyn Abbate**[25] grindžia autorinio balso išsklaidymą demonstruojančias operos analizes. Kieno balsu „kalba" kompozitorius? Ar operiniai moteriški balsai yra ir kompozitoriaus (dažniausiai vyro) projekcija? Įtakingame straipsnyje „Opera; arba moterų įbalsinimas (Opera; or, the Envoicing of Women)" muzikologė pasiremia Catherine'os Clément įkūnytų balsų koncepcija (pats teksto pavadinimas yra nuoroda į garsiąją prancūzų feministinės psichoanalizės atstovės knygą apie operą), tačiau, kitaip nei Clément, operose ji regi moterų triumfą, o ne jų pažeminimą. Prancūzų rašytoja operų libretuose įžvelgė agresyvų patriarchalinės tvarkos išaukštinimą (pavyzdžiui, daugelis operų baigiasi moteriškų personažų mirtimi), o amerikiečių muzikologė kitokio operų interpretavimo strategiją susiejo su vokalo terpe, garsiniu operos pasauliu. Operinis balsas neretai prasilenkia su personažu ar net prieštarauja jam: dainininkė tampa savotiška klausančiąja teksto ausimi, įsiklausančia ir komentuojančia siužetą. Būtent operos žanras yra postmoderniai autorystės išsklaidymo idėjai palanki terpė – vokalinis balsas čia yra tarpininkas tarp autoriaus ir publikos, autoritetą nusavinanti institucija. Pasak Abbate, susitelkiant į partitūrą ar įrašą, ignoruojama tikroji muzikos esatis – atliekama muzika, sukurianti fizinius ir dvasinius būvius, kurie leidžia atskleisti konkrečias reikšmes ir sukelti daugybę asociacijų. Tikroji muzikos patirtis yra veikiau „drastiška" nei „gnostiška", veikiau efemeriška nei įsimenama, – muzika betarpiškai atveriama, o ne retrospektyviai suintelektualinama. Atlikėjams ir klausytojams muzikos poveikis gali būti pribloškiantis, fiziškai brutalus, slėpiningas, erotiškas, „vežantis", keliantis nuobodulį ar malonumą, nervinantis, verčiantis jaustis nejaukiai, trikdantis ir visuomet subjektyvus[26].

Muzikos tekste įkurdinta klausančioji ausis gali aprėpti ir klausytojus – garsinė savimonė arba individuali subjekto pozicija yra muzikos semiotikės

[25] Carolyn Abbate (1955) – amerikiečių muzikologė, Prinstono (1984–2005) ir Harvardo (nuo 2005) universitetų profesorė. Specializuojasi operos srityje. Žymiausi darbai: *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1991; *In Search of Opera*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2001. Išvertė į anglų kalbą kanadiečių muzikos semiotiko Jeano-Jacques'o Nattiez ir prancūzų filosofo Vladimiro Jankélévitchiaus veikalus. Muzikologė bendradarbiauja su Metropoliteno opera kaip dramaturgė ir žurnalistė.

[26] Žr. Carolyn Abbate, „Music – Drastic or Gnostic?", *Critical Inquiry*, 30, Spring 2004, p. 505–536.

Naomi Cumming[27] interpretacijų konceptualus pamatas. Analizuodama minimalistinę Steve'o Reicho muziką („Tapatinimosi siaubai: Reicho *Skirtingi traukiniai* (The Horrors of Identification: Reich's Different Trains)"), muzikologė atsigręžia į klausantįjį subjektą ir jo klausymosi patirtis. Šitai padeda įtraukiančią repetityvinių darinių pulsaciją susieti su lakaniškąja nesimbolizuota Tikrove – tokia psichoanalitinė perspektyva paaiškina minimalizmui būdingą empatinį susitapatinimą, įsiliejimą į „vežantį" muzikos ritmą. Cumming entuziastingai gina mokslininkų ignoruojamą subjektyvų atsaką, tvirtindama, kad juslinio patyrimo ir konceptualios interpretacijos atsiejimas yra paremtas ydinga jausmo ir proto priešprieša. Todėl ir klausymasis esti įvairiais matmenimis grindžiamas kūrybinis aktas: „Klausantysis subjektas negali paprasčiausiai pereiti skirtingų klausymosi tarpsnių, [...] jis turi atpažinti savojo interpretacinio pasaulio ribas, o atverdamas jam prieinamus klausymosi būdus leisti atsiliepti ir kitiems, iš skirtingos pozicijos. Taigi klausymasis yra susijęs ne vien su muzikalumu, bet ir su kitų girdėjimu"[28].

Sena ir nauja, arba ateities perspektyvos permąstant praeitį

Muzikos semiotikas ir etnomuzikologas Kofi Agawu XX paskutinį dešimtmetį pavadino muzikologijos „Audros ir veržimosi" sąjūdžio laikotarpiu – naujosios muzikologijos išprovokuotos diskusijos privertė muzikologų bendruomenes kritiškai permąstyti savo turimus įrankius ir vertybines nuostatas. Akademinę spaudą užtvindžiusi konfrontacija pasiekė apogėjų 1995 metais, kai Amerikos muzikologų draugijos (AMS) konferencijoje buvo surengta speciali sesija, inicijuota aršiausių naujosios paradigmos oponentų – Muzikos teorijos draugijos (SMT). Kategoriškiausiai teoretikų pozicijas gynė Kofi Agawu, teigęs, kad naujoji muzikologija – tai socialinis diskursas, reflektuojantis viską ir nieko. Skep-

[27] Naomi Cumming (1960–1999) – australų muzikologė, dirbo Melburno ir Adelaidės universitetuose. Specializavosi muzikos semiotikos ir filosofijos srityse. Muzikologės straipsniai ir prieš pat ankstyvą mirtį užbaigta knyga (*The Sonic Self. Musical Subjectivity and Signification*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2000) sulaukė plataus rezonanso ir tarptautinių muzikologų organizacijų įvertinimo. Arnoldo Whittallo žodžiais, Naomi Cumming ir Lawrence'as Krameris yra du labiausiai provokuojantys naujosios muzikologijos paradigmos balsai.

[28] Naomi Cumming, *The Sonic Self. Musical Subjectivity and Signification*, p. 71.

tiškos distancijos laikęsis Scottas Burnhamas taikliai ironizavo pačią analitikų ir postmodernistų priešpriešą, tvirtindamas, kad partitūron paniręs teoretikas žino viską apie muzikos medžiagą, tačiau nieko neišmano apie reikšmes ir vertybes, neįsivaizduoja, kaip jo analizuojama muzika skamba, o madingas įmantria retorika besimėgaujantis kritikas žino viską apie reikšmes ir vertybes, tačiau nė nenutuokia, ką gi jis tyrinėja. „Kiekvienas muzikos kritikas pasirenka, kurią istoriją jam pasakoti", – pačią objektyvumo galimybę kvestionavo naujųjų atstovė Marion A. Guck, priešindama šiai daugybę muzikos „subjektyvumų", akcentuodama galios ir akademinių diskursų sąryšius[29].

Pašaliečio (kaip šių eilučių autorė) akimis, diskusijų įkarštis ir nesusikalbėjimo atmosfera liudijo veikiau pabaigos pradžią: deklaracijų laikas baigėsi, o kritinė savivoka jau buvo persmelkusi visų muzikologijos krypčių atstovus, skatindama skirtingų pozicijų išpažinėjų atsinaujinimo pastangas. Nuo to laiko kultūrinės orientacijos tapo pagrindine muzikologijos srove, tačiau akademinė legitimacija ir kovingai įgytas prestižas nepanaikino klausimo, kokiais būdais įmanoma užgriebti muzikos kaip kultūrinės praktikos prasmes. Šiuo atžvilgiu bendrajai muzikologijos raidai svarbesne paskata tapo ne akademiniai karai, bet vidinės naujosios paradigmos atstovų diskusijos apie postmodernybės laikų humanitarinių disciplinų siūlomas perspektyvas. Vaisingiausiai diskutuota postmodernios filosofijos ir literatūros teorijos pritaikymo muzikologijai klausimais – dažniausiai jas išprovokuodavo naujomis idėjomis grindžiama muzikos kūrinių analizė. Haroldo Bloomo originalumo, perimamumo ir kanono teorija rado atgarsį Josepho Strausso ir Kevino Korsyno stilistinių sąveikų bei intertekstualumo tyrinėjimuose. Michelio Foucault idėjos inspiravo novatoriškus metafizinių muzikos inspiracijų perskaitymus (Gary Tomlinson), o Roland'o Barthes'o teorijos – poststruktūralistines muzikos teksto interpretacijas (Carolyn Abbate, Patrick McCreless)[30]. Itin plačiai domėtasi Jacques'o Derrida darbais – paskirus jo konceptus taikė muzikologai Lawrence'as Krameris, Adamas Krimsas,

[29] Šie ir kiti sesijos pranešimai buvo publikuoti Muzikos teorijos draugijos internetiniame leidinyje *Music Theory Online* 1996 m. Žr. http://mto.societymusictheory.org/

[30] Žr. Joseph Strauss, *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*, Cambridge: Harvard University Press, 1990; Kevin Korsyn, „Towards a New Poetics of Musical Influence", *Music Analysis*, 10, 1991, p. 3–72; Gary Tomlinson, *Music and Renaissance Magic: Toward an Historiography of Others*, Chicago: University of Chicago Press, 1993; Patrick McCreless, „Roland Barthes's *S/Z* from a Musical Point of View", *In Theory Only*, 10, 1988, p. 1–30; Abbate, *In Search of Opera* ir šiame rinkinyje publikuojamas straipsnis.

Robertas Snarrenbergas, Martinas Scherzingeris, Richardas Littlefieldas, Rose Rosengard Subotnik ir kiti. Dekonstrukcijos apžavai sukėlė bene didžiausią entuziazmą, bet sulaukė ir skeptiškų vertinimų. Aptardamas muzikologines variacijas dekonstrukcijos tema, Adamas Krimsas kolegų susižavėjimą Derrida aiškina veikiau menku įsigilinimu į postmodernių teorijų pasiūlą, renkantis emblematinį žinomą vardą ir anaiptol nesiekiant radikaliai keisti įprastų analitinių procedūrų. Muzikologo nuomone, naujosios paradigmos deklaruojama teksto ir konteksto sąryšio paieška lengvai apeinama, tariamai dekonstruktyviais teksto perskaitymais išlaikant tradicinį analitinės situacijos uždarumą[31].

Kalbant apie postmodernių teorijų privalumus ir jų pritaikymo muzikai sunkumus, simptomatiška dviejų naujosios paradigmos autoritetų – **Gary'o Tomlinsono** ir **Lawrence'o Kramerio** – diskusija. Straipsnyje pretenzingu pavadinimu „Ateities muzikologija (The Musicology of the Future)"[32] Krameris ragino pasitelkti postmodernizmą ne kaip metodą, bet kaip etosą, paremtą lokalizuotomis, heterogeniškomis, prieštaraujančiomis ir prieštaringomis supratimo strategijomis. Tam būtinos ne vien naujos teorinės inspiracijos (muzikologo favoritai – dekonstrukcija, psichoanalizė, kritinė teorija, feminizmas), bet

[31] Žr. Kramer, *Classical Music and Postmodern Knowledge*; Adam Krims, „Introduction: Postmodern Musical Poetics and the Problem of 'Close Reading'", in idem, ed., *Music/Ideology: Resisting the Aesthetic*, New York: Routledge, 1998, p. 1–14; Robert Snarrenberg, „The Play of *Différance*: Brahms's Intermezzo Op. 118, No. 2", *In Theory Only*, 10, 1987, p. 1–25; Martin Scherzinger, „The Final of Mahler's Seventh Symphony: A Deconstructive Reading", *Music Analysis*, 14, 1996, p. 69–88; Richard Littlefield, „The Silence of Frames", *Music Theory Online*, 2, 1996; Rose Rosengard Subotnik, *Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. Apie Derrida idėjų sklaidą muzikologijoje žr. Adam Krims, „Disciplining Deconstruction (For Music Analysis)", *19th-Century Music*, 21, Spring 1998, p. 297–324. Naujesnėms diskusijoms dekonstrukcijos taikymo muzikologijoje tema skirtas specialus Liublianos universiteto muzikologijos katedros leidžiamo žurnalo *Muzikološki Zbornik* 2005 metų numeris.

[32] Šis Kramerio straipsnis, Tomlinsono kritinis atsiliepimas, vėlesnė Kramerio replika ir kitų autorių komentarai išspausdinti žurnalo *Current Musicology* 1993 m. Nr. 53. Vėliau išplėtotą straipsnio versiją, kurios vertimas spausdinamas šiame rinkinyje, Krameris publikavo savo knygoje *Classical Music and Postmodern Knowledge*.

Lawrence'as Krameris (1946) – Forhdamo universiteto (Niujorkas) muzikos ir literatūros studijų profesorius, žurnalo *19th-Century Music* ir knygų serijos *Word and Music Studies* redaktorius. Be jau minėtų publikacijų, svarbios jo knygos *Music as Cultural Practice: 1800–1900*, Berkeley: University of California Press, 1990; *Musical Meaning: Toward a Critical History*, Berkeley: University of California Press, 2001; *Opera and Modern Culture: Wagner and Strauss*, Berkeley: University of California Press, 2004.

ir pamatinė paties interpretuojančio subjekto peržvalga – savojo sukonstruoto subjektyvumo supratimas leidžia užimti produktyvią „poziciją nuolatiniame komunikatyvių mainų procese"[33]. Su postmodernaus išcentrinto subjekto ir jo diskursų subjektyvumu muzikologas sieja semantines muzikos kaip kultūrinės praktikos galimybes, kurias modernistai laikė tariamai pamatinio muzikai semantinio neapibrėžtumo klastojimu. Pripažindamas postmodernios perspektyvos svarbą muzikologijos atsinaujinimui, Tomlinsonas[34] abejoja tiek Kramerio siūlomomis teorinėmis įžvalgomis, tiek jo paties pozicijos postmodernumu. Viena vertus, Tomlinsonas simpatizuoja kitam teoriniam laukui (hermeneutika, Foucault filosofija, antropologija, postkolonializmas), antra vertus, Kramerio susitelkime į paskirų muzikos kūrinių analizes ir jo vartojamose analitinėse procedūrose jis įžvelgia senosios modernizmo ideologijos pėdsakus. Muzikologas siekia atverti to, kas atrodo pažįstama, kitoniškumą, o tam reikia ištrūkti iš siaurai suprastų „teksto", „kūrinio", „muzikos" sampratų. Atskleidžiant istorinius subjektyvumus būtina įvietinti žinojimą: „Kontekstualumas neturi sugrąžinti atgal vien prie natų, vietoj to jis gali *ryžtingai istorizuoti muzikinius pasakymus*, – susiedamas kiek įmanoma gausesnius istorinius pėdsakus, istorikas atveria vaizduotę žadinančius kontekstus"[35].

Tomlinsono pabrėžtos kontekstualumo ir istoriškumo kategorijos sugrąžina prie pamatinių muzikologijos klausimų. Kad ir kaip būtų, naujosios muzikologijos iššūkiai suaktualino kultūrinių ir istorinių muzikos tyrinėjimų svarbą, o ir pačių šios paradigmos atstovų interpretacijų centre atsidūrė vakarietiškos muzikos kanoniniai kūriniai. Muzikos istorikas **Leo Treitleris**[36]

[33] Lawrence Kramer, „Musical Criticism and the Postmodernist Turn: In Contrary Motion with Gary Tomlinson", *Current Musicology*, 53, 1993, p. 32.

[34] Gary Tomlinsonas (1951) – amerikiečių muzikologas, Pensilvanijos universiteto profesorius. Specializacijos sritis – Renesanso ir ankstyvojo baroko muzika, opera, tarpkultūriniai ryšiai, kultūros istorija ir istoriografija. Be jau minėtos *Music in Renaissance Magic*, svarbios šios muzikologo knygos: *Monteverdi and the End of the Renaissance*, Berkeley: University of California Press, 1987; *Metaphysical Song: An Essay on Opera*, Princeton: Princeton University Press, 1999.

[35] Gary Tomlinson, „Musical Pasts and Postmodern Musicologies: A Response to Lawrence Kramer", *Current Musicology*, 53, 1993, p. 22.

[36] Leo Treitleris (1931) – žymus muzikos istorikas, Niujorko universiteto (CUNY) profesorius emeritas. Gimė Vokietijoje, 1938 m. emigravo į JAV. Fundamentalių muzikos istorijos, filosofijos veikalų autorius, specializuojasi ankstyvosios Vakarų muzikos istorijos srityje. Iš vėlyvųjų jo knygų minėtinos *Music and the Historical Imagination*, Cambridge, Mass., London: Harvard University Press, 1989; *With Voice and Pen. Coming to Know Medieval Song and How it Was Made*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2003.

pabrėžia, kad populiarus raginimas permąstyti praeitį labiau deklaratyvus nei būtinas: svarbiau imtis mąstyti istoriškai. Treitleris nuolat klausia: kaip įmanomas istorinis mąstymas apie muziką, kas tai yra, kaip susiformavo mūsų istorinio žinojimo ir kalbėjimo apie istoriją modeliai, kaip mes sukuriame faktus ir kaip pasakojame istorijas? Žinojimą grindžia ne praeities muzikos konceptas, bet muzikos apmąstymas praeities kontekste, o ir muzikos dabarties samprata yra neatsiejama nuo mūsų įpročio mąstyti ir rašyti apie praeitį. Treitlerio nuomone, nauji perskaitymai įmanomi tik sudvejojant „giluminėmis aplinkybėmis", „kolektyviniais mentalitetais", „demografiniais modeliais", „ekonominėmis sąlygomis" ir panašiais dalykais, išstumiančiais į paraštes individualią kūrybą kaip svarbiausią istorinį veiksnį. Skeptiškai vertindamas radikalių „naujojo režimo" adeptų raginimus atsisakyti tariamai atgyvenusio susitelkimo į muzikos kūrinį, muzikologas teigia, kad muzikos istorija – kaip bet kurio mąstymo apie muziką pamatas – įmanoma tik tiek, kiek istorikas pajėgia parodyti konkretaus kūrinio vietą istorijoje, atverdamas istorinę prigimtį iš jo vidinės struktūros[37]. Tai nereiškia, kad Treitleris skatina grįžti prie formalios analizės, nes kaip tik jos šiuolaikinėse formose muzikologas įžvelgia pamatinį antiistorizmą, paremtą, pasak muzikologės Lydios Goehr, požiūriu, kad galima spręsti apie kūrinį, nieko nežinant apie jo koncepciją[38].

Muzika praeityje – ne vien atminties muziejus, kurį istorikas, pasak Carlo Dahlhauso, paverčia moksliniu, bet ir praeities perkūrimo, jos išradimo pastangos. Nuolat intensyvėjančio muzikos reinterpretavimo kontroversijas įžvalgiai narsto polemiškasis **Richardas Taruskinas**[39] („Tradicija ir autoritetas

[37] Žr. Leo Treitler, *Music and the Historical Imagination*; idem, „Gender and Other Dualities of Music History", in Ruth A. Solie, ed., *Musicology and Difference*, p. 23–45; idem, „The Historiography of Music: Issues of Past and Present", in Nicholas Cook, Mark Everist, eds., *Rethinking Music*, Oxford, New York: Oxford University Press, 1999, p. 356–377.

[38] Žr. Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford: Oxford University Press, 1992.

[39] Kalifornijos Berklio universiteto profesorius Richardas Taruskinas (1945) pelnė išskirtinę reputaciją savo darbais apie rusų ir sovietinę muziką, Renesanso muzikinę kultūrą, atlikimo teoriją ir praktiką, modernizmo ir nacionalizmo sklaidą. Iš pastarojo laikotarpio jo knygų minėtinos *Text and Act: Essays on Music and Performance*, New York, Oxford: Oxford University Press, 1995; *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through Mavra*, Berkeley: University of California Press, 1996; *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1997; ir ypač šešiatomė *The Oxford History of Western Music*, New York, Oxford: Oxford University Press, 2005.

(Tradition and Authority)"). Muzikologo taikinys – istorinio atlikimo sąjūdžio iššūkiai, išprovokavę diskusijas apie tradiciją ir autentiškumą muzikoje. Atsispirdamas nuo Wolfgango Amadeuso Mozarto, bet turėdamas omenyje visą didįjį vakarietiškos muzikos kanoną, Taruskinas kvestionuoja tiek tradicines, tiek modernias (taip jis įvardija istorinės rekonstrukcijos keliu žengiančius istorinio atlikimo adeptus) muzikos teksto interpretavimo ortodoksijas. Teksto fetišizavimui ir kitoms atlikimo praktikų dogmoms jis priešpriešina hermeneutinį tradicijos supratimą. Muzikologo požiūriu, „kaip 'kultūros funkcija', muzikos tradicija neišvengiamai yra 'kaiti samprata'"[40]. Tradiciją saugo ir tęsia anaiptol ne vergiškas prisirišimas prie autoritetų ar pastangos išsaugoti jos grynumą – Taruskinas yra kandus bet kokių tariamai autentiškesnių ar teisingesnių perskaitymų demaskuotojas. Nuolatinis Taruskino rašinių motyvas tas, kad niekas negali nusavinti muzikos reikšmių: muzikos reikšmės nėra stabilios, slypinčios pačiame kūrinyje – priešingai, jas sukuria muzikos istorija, kurios pradžia yra pats kūrinys. Kūrinio reikšmes plėtoja laisvamaniški ir prieštaringi perskaitymai, o bandymai panaikinti daugiaprasmybes tik didina prieštaras. Simpatizuodamas Erico Hobsbawmo „išrastosios tradicijos" idėjai, muzikologas ragina išlaisvinti semantinius disonansus, skatinti muzikos perskaitymų įvairovę atsižvelgiant į pačių interpretacijų kultūrinį kontekstą.

Akademinės muzikos interpretaciniai kontekstai nuolat kinta ne vien muzikos profesionalų pastangomis. Muzikos kritiko **Josepho Horowitzo**[41] manymu, aukštajai kultūrai prarandant savo statusą visuomenėje ir net nykstant viduriniųjų klasių „puskultūrei", klasikos pasaulis tampa vadybininkų sumaniai peršamu vartojimo objektu ar net masine pramoga. „Eskapizmas, pramogos ir

[40] Žr. šio rinkinio p. 200.

[41] Josephas Horowitzas (1948) labiausiai pasižymėjo kaip muzikos kritikas, istorikas ir programų vadovas. Būdamas nuolatinis svarbiausiųjų JAV leidinių muzikos apžvalgininkas, parašė šešias platų atgarsį pelniusias šio krašto koncertiniam gyvenimui skirtas knygas, tarp jų – *Understanding Toscanini – How He Became an American Culture-God and Helped Create a New Audience for Old Music*, New York: Knopf, 1987; *Wagner Nights: An American History*, Berkeley: University of California Press, 1994; *The Post-Classical Predicament. Essays on Music and Society*, Boston: Northeastern University Press, 1995; *Classical Music in the United States: A History of Its Rise and Fall*, New York: W. W. Norton and Co., 2004. Horowitzas – novatoriškų koncertinių programų autorius, daugelio JAV muzikinių kolektyvų ir festivalių meninis konsultantas, nuo 1999 m. – JAV simfoninių orkestrų lygos istorinių koncertų serijos vadovas. 2003 m. Vašingtone įkūrė kamerinį orkestrą *Post-Classical Ensemble*. Nuo 2003 m. *Naxos* serijos *American Classics* meninis vadovas.

žinomų veidų mirgėjimas televizijoje – argi tai nėra negailestinga sielą pardavusio meno ateitis?" – klausia dar kritiškesnę poziciją šiuolaikinės muzikos kultūros atžvilgiu užimantis jo kolega Normanas Lebrechtas[42]. Horowitzas labiau linkęs nagrinėti profesionalų ir jų meno vartotojų lūkesčius, kultūrines ir socialines tų lūkesčių priežastis. Postmodernių laikų meno pasiūloje (neretai primenančioje kinų virtuvės patiekalus) įžvalgus muzikinio gyvenimo istorijos ir šiuolaikinių atlikimo praktikų tyrinėtojas regi ne vien sukomercintas vertybes. Analizuodamas Milošo Formano filmą *Amadėjus* (*Amadeus*) ir aptardamas kinematografinius kitų kanonizuotų kompozitorių portretus („Mozartas kaip puskultūrė. Snobiško garbinimo visuotinumas (Mozart as Midcult. Mass Snob Appeal)") Horowitzas nepasiduoda perdėtos pagarbos klasikai apžavams. Nors snobišką meno ir menininkų garbinimą reikėtų kildinti iš XIX amžiui būdingų meno sakralizacijos ir genijaus kulto, šiuolaikinėje kultūroje tai išsigimsta ir tampa miesčioniška karikatūra. „Kiekviena nuostabi prasmės kibirkštėlė patiekiama ant sidabrinės lėkštutės. Esame maitinami taip sukramtytu perdėto pagarbumo maistu, kad mums patiems belieka tik nuryti"[43] – toks snobiško santykio su aukštąja kultūra receptas suvaržo interpretacinę laisvę ir kritinį supratimą.

Įveikiant disciplininį apartheidą

Kaip ir kiti humanitariniai mokslai, muzikologija nuolat skolinasi kitų disciplinų idėjas ir įrankius. Pastaraisiais dešimtmečiais ir pati muzika vis dažniau patenka į kitų sričių tyrinėtojų akiratį. Žinoma, ši tendencija rodo visuotinesnį kultūrinį posūkį – kultūrinės raiškos įvairovė ir svarba šiuolaikinėms visuomenėms skatina disciplinų ir apskritai akademinius rėmus peržengiančias diskusijas.

Nuo tų laikų, kai Platonas nuteisė muziką, įkurdinęs ją kitapus idealiosios valstybės sienų, muzika tapo filosofų domėjimosi objektu. Amžiams bėgant keitėsi filosofinės jos interpretavimo strategijos, praturtindamos muzikos filosofijos tradiciją. Tokie pokyčiai ypač akivaizdūs postmoderniosios filosofijos atstovų darbuose: ankstesnes metafizinių muzikos inspiracijų paieškas, ontologines jos būties įžvalgas, muzikos vietos menų sistematikoje tyrinėjimus keičia fenomenologinės ir semiotinės muzikos studijos, kultūrinių jos reikšmių,

[42] Norman Lebrecht, „Diena, kai mirė muzika", *Kultūros barai*, 3, 1998, p. 61.

[43] Žr. šio rinkinio p. 234.

muzikos supratimo ir funkcionavimo visuomenėje svarstymai. Nauji filosofinio muzikos apmąstymo objektai savaip koreliuoja su kultūrinių studijų tematika ir šios krypties autorių darbais. Abiem atvejais drąsiai žengiama naujų muzikos reiškinių link: **Jeanas-François Lyotard'as** ir **Gilles'is Deleuze'as** ryžtasi analizuoti sudėtingiausias šiuolaikinės muzikos partitūras, **Roland'as Barthes'as** ir **Edwardas Saidas** narsto atlikimo meno subtilybes, o **Phillippe'as Lacoue-Labarthe'as, Catherine Clément** ir **Slavojus Žižekas** imasi reviduoti vakarietišką akademinės muzikos kanoną. Kai kurių iš čia paminėtų, o ir daugelio kitų muzikologų cechui nepriklausančių tyrinėtojų pažintis su muzika nėra vien knyginė ir pasyvi. Pavyzdžiui, Roland'as Barthes'as ir Edwardas Saidas – praktikuojantys muzikos mėgėjai, Jeanas-François Lyotard'as ir Gilles'is Deleuze'as bendradarbiavo su šiuolaikinės muzikos kūrėjais – nuo akademinio avangardo citadelės IRCAM'o ligi nekomercinės populiariosios muzikos autorių ir leidėjų.

Pažymėtina, kad šiuolaikinių mąstytojų veikalai funkcionuoja ne vien kaip referenciniai tekstai, padarę įtaką jau ne vienai muzikologų kartai, bet ir kaip muzikos kūrybą inspiruojančios idėjos. Ypač paradoksalios postmodernios filosofijos atstovų ir populiarios muzikos kūrėjų sąsajos. Pavyzdžiui, Deleuze'o geismo mašinų konceptas įkvėpė DJ Spooky „tūkstančių *crescendo* plokštumų" elektroninius vaizdinius, o jo šizoanalizė – hipnotinius Richard'o Pinhaso ir Maurice'o Danteco albumo *Šizotropas* (*Schizotrope*) garsovaizdžius. Šiame rinkinyje pristatomas Roland'o Barthes'o straipsnis „Balso grūdas (Le grain de la voix)" – populiariosios muzikos tyrinėtojų *opus magnum*: nors tekste analizuojamas balso vaidmuo klasikinėje muzikoje, muzikologo **Simono Fritho** nuomone, būtent šis veikalas tapo pamatu naujoms neakademinę muziką tyrinėjančios muzikologijos orientacijoms[44].

Tradicinė muzikologija ilgą laiką ignoravo populiariąją muziką kaip itin socializuotą ir vertybiškai menkavertį muzikos reiškinį. Nors bendrosiose kultūros studijose ji buvo analizuojama jau ne vieną dešimtmetį, šios srities muzikologija tapo reiškiniu tik XX amžiaus devintajame dešimtmetyje. Vėlyvas populiariosios muzikos studijų iškilimas tradiciškai siejamas su kultūriniu muzikologijos posūkiu: susidomėjimas muzika kaip socialiai įtarpinta kultūros praktika ir kontekstualūs jos svarstymai suartino skirtingų muzikos pasaulių interpretavimo strategijas. Kultūriškai orientuotai muzikologijai itin artima populiariosios

[44] Žr. Simon Frith, Andrew Goodwin, eds., *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*, London, New York: Routledge, 1990, p. 276 (sudarytojų komentarai).

muzikos studijoms būdinga kūrybinės produkcijos ir jos funkcionavimo socialinių kontekstų analizė, socialinių ir kultūrinių tapatybių atodangos. Tas pat pasakytina ir apie giminišką jai discipliną – etnomuzikologiją: čia panašios temos ima rastis jau nuo XX amžiaus 6-ojo – 7-ojo dešimtmečių, šios srities kultūrinį posūkį inspiravusių Johno Blackingo ir Bruno Nettlo veikalų.

Nepaisant tradicinės ir populiariosios muzikos skirtingumo, jas sieja individualios ar bendruomeninės saviraiškos ir socialinio jos įtarpinimo sąveikos: pasak kultūros tyrinėtojo Richardo Johnsono, norint jas suprasti būtina išnagrinėti „subjektyvių [kultūros] formų socialinį gyvenimą kiekvienu jų sklaidos momentu"[45]. Būtent taip konstruojamos tapatybės – individualios ir bendruomeninės, socialinės lyties ir klasės, etninės ir tautinės, lokalios ir globalios, – o jų pagrindu formuojamos muzikinės ideologijos. Net ir šiuolaikinėse masinėse visuomenėse folką ir popsą vienija samprata, kad jų pamatas – tas pačias vertybes išpažįstančios bendruomenės. Iš bendros patirties išauganti ir į ją apeliuojanti kultūrinė saviraiška ilgą laiką buvo grindžiama autentiškumo ideologija. Globalizacijos procesai išstūmė ją į paribius, vietoj jos siūlydama pakaitalą –hibridiškumo ideologiją. Šiame rinkinyje spausdinami populiariosios muzikos tyrinėtojo **Simono Fritho**[46] („*World music* diskursas (The Discourse of World Music)"), etnomuzikologo **Steveno Feldo**[47] („Pigmėjiškos popmuzikos poetika ir politika (The Poetics and Politics of Pigmy Pop)") ir naujosios muzikologijos atstovo **Gary'o Tomlinsono** („Kultūros dialogas ir džiazas: baltasis istorikas įreikšmina (Cultural Dialogics and Jazz: A White Historian Signifies)") tekstai skirtingais rakursais nagrinėja kultūrinio maišymosi apraiškas, transnacionalines muzikos industrijos praktikas ir globalizacijos supo-

[45] Cituojama iš Williams, *Constructing Musicology*, p. 81.

[46] Simonas Frithas (1946) – britų sociologas ir populiariosios muzikos tyrinėtojas, šiuo metu Edinburgo universiteto profesorius. Vienas Populiariosios muzikos studijų asociacijos ir pirmojo tarptautinio akademinio šios srities žurnalo *Popular Music* steigėjų. Svarbiausios autorinės knygos: *The Sociology of Rock*, London: Constable, 1978; *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Oxford, New York: Oxford University Press, 1996. Daugelio įtakingų rinktinių sudarytojas – iš paskutiniųjų minėtina keturtomė *Popular Music: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, New York: Routledge, 2004.

[47] Stevenas Feldas (1949) – vienas žymiausių JAV etnomuzikologų, 1994 m. išrinktas Amerikos menų ir mokslų akademijos nariu. Tyrinėjimų sritys – muzika ir kalba, *world music*, muzikos politika. Svarbiausios jo knygos – autorinė *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982; ir su bendraautoriais sudarytos *Music Grooves: Essays and Dialogues*, Chicago: University of Chicago Press, 1994; *Senses of Place*, Sante Fe, NM: SAR Press, 1996.

nuojamas etines bei politines pasekmes. Pesimistiškiausią poziciją šių neretai optimistiškai reflektuojamų muzikos procesų atžvilgiu užima Feldas. Etnomuzikologo požiūriu, Centrinės Afrikos pigmėjų tradicinės muzikos skoliniai šiuolaikiniuose mišiniuose (nuo Herbie Hancocko iki Madonnos) veikiau liudija sukarikatūrintą čiabuvių įvaizdį negu pagarbų ar bent etišką santykį su pirminiu inspiracijų ir imitacijų šaltiniu. Tokius iškraipymus lemia bendresnė „šizofoninio" muzikos atotrūkio nuo jos pirminių ištakų, kultūrinės terpės tendencija, paklūstanti asimetriniams galios santykiams tarp dominuojančiųjų ir dominuojamųjų. Frithas ironiškai komentuoja kai kurių autorių pastangas interpretuoti hibridiškas tapatybes kaip šiuolaikines autentiškumo formas. Aptardamas *world music* istoriją, muzikologas išskleidžia muzikos industrijos atstovų ir akademikų požiūrius į šį rinkodariškai orientuotą reiškinį: „*World music* įrašų kompanijoms 'autentiškumo' samprata buvo priemonė sutelkti virtinę argumentų apie muzikos poveikį ir jos reikšmingumą remiantis potencialių klausytojų roko ir folko suvokimu; tuo tarpu *world music* tyrinėtojams 'hibridiškumas' tapo priemone daugybei argumentų apie globalizaciją ir identitetą"[48]. Transnacionalinė populiari muzika Frithui nėra svarbi kaip patrauklus globalizacijos simbolis – joje glūdinčias pozityvias tendencijas jis sieja su naujo tipo tinklaveika, apjungiančia lokalius muzikus ir muzikos industrijos institucijas. Tokios muzikos supratimą itin dažnai sąlygoja akademinių ir čiabuviškų diskursų sąveikos – pavyzdys čia galėtų būti Tomlinsono pateikta džiazmeno Mileso Daviso *fusion* stiliaus analizė. Supindamas afroamerikietiškąją ir postmodernią teorinės žvalgos perspektyvas, muzikologas atveria, kaip Daviso sukurtame muzikiniame mišinyje dera afroamerikietiškosios kultūrinės saviraiškos strategijos ir dialogiškas santykis su kitų bendruomenių muzikinėmis tradicijomis.

„Dialoginis žinojimas [...] – tai rizikingas diskursyvus statinys, niekuomet visiškai neišstumiantis aplinkui esančių diskursų. Toks žinojimas [...] gąsdina: mat užuot guodęs patogia mintimi, esą valdo akiračius atveriančią visiškai aiškią erdvę, priešingai – kruopščiai tyrinėja griūte jį užgriūvančius nepatogius mįslingus kitus."[49]. Šie muzikos kultūrų dialogą apibendrinantys Tomlinsono žodžiai tinka visai šiuolaikinės muzikologijos situacijai nusakyti. Kultūrinis muzikologijos posūkis – atviras projektas: atviras kultūrų ir disciplinų sąveikoms, naujų muzikos tikrovių ir jų patirčių iššūkiams.

[48] Žr. šio rinkinio p. 428.

[49] Žr. šio rinkinio p. 469.

Post scriptum

Sumanymas pristatyti lietuvių skaitytojams naujosios muzikologijos darbus brendo seniai – jį paskatino daugiau nei prieš dešimtmetį akiratin pakliuvę jos atstovų darbai, susitikimai su šios krypties muzikologais tarptautiniuose mokslo ir meno renginiuose. Nuo to laiko informacija apie naująjį sąjūdį, pavieniai muzikologų (Meyerio, Kermano, Lepperto, Taruskino, Horowitzo) tekstai buvo retsykiais publikuojami kultūrinėje Lietuvos spaudoje. Vis dėlto minėtos publikacijos buvo fragmentiškos, o ir naujosios muzikologijos prieitys netapo lietuvių muzikologijos savastimi. Gaila, kad Lietuvos leidėjus itin retai sudomina akademinio pobūdžio tekstai apie muziką. Juk naująjį kultūrinį posūkį reprezentuojančių muzikologų darbai šiandien formuoja svarbiausių muzikos srities teorinių idėjų lauką ir formatus pasaulyje, tad pažintis su šių darbų vertimais į lietuvių kalbą yra svarbi tiek mūsų muzikos profesionalams, tiek visiems besidomintiems muzikos kultūra – humanitarams, muzikos mėgėjams.

Šioje antologijoje pateikiami didelio atgarsio susilaukę ir plačiai diskutuoti naujosios paradigmos atstovų muzikologų tekstai bei kultūrinį muzikologijos posūkį paskatinę filosofų darbai[50]. Tekstai lietuvių kalba skelbiami pirmą kartą[51]. Dėkoju autoriams, kurie suteikė teisę neatlygintinai publikuoti jų tekstų vertimus ir talkino rengiant juos spaudai, taip pat visiems prie rinkinio parengimo prisidėjusiems bendradarbiams ir konsultantams.

[50] 2007 metais Ashgate leidykla pradėjo leisti seriją „Ashgate Contemporary Thinkers on Critical Musicology" – kultūrinės muzikologijos reprezentatyvių tekstų rinktines. Šiais metais išleistose Lawrence'o Kramerio, Gary Tomlinsono, Simono Fritho, Nicholaso Cooko rinktinėse spausdinami ir šiai antologijai atrinkti straipsniai.

[51] Lepperto knygos *Skambantis reginys. Muzika, reprezentacija ir kūno istorija* fragmentai 1996 metais buvo spausdinti kultūros savaitraštyje *7 meno dienos*. Čia publikuojamas papildytas ir pataisytas variantas. Dėkojame pirmojo vertimo redaktoriui Linui Vildžiūnui.

Kultūrinės muzikologijos link: ištakos ir diskusijos

JOSEPH KERMAN

Kaip mes įkliuvome į muzikos analizę ir kaip iš jos ištrūkti

1.

Kalbant apie muzikos kritiką, bendrojoje vartosenoje prigijusi iškreipta bei itin paviršutiniška žodžio „kritika" reikšmė. Galima dėl to apgailestauti, tačiau ne taip lengva ką nors pakeisti, kol su tokia vartosena sutinka dauguma muzikų ir nemuzikų. Sakydami „muzikos kritika", žmonės beveik visuomet įsivaizduoja dienraščių ar savaitraščių straipsnius, kuriuose išsamiai, detaliai ir sudėtingai gvildenti aptariamą temą draudžiama (nors tai laikoma savaime suprantamu dalyku dailės ir juoba literatūros kritikoje). Šiuo draudimu be išlygų vadovaujasi visa muzikos žurnalistika. Muzikos kritikai gali nenorom su juo susitaikyti siekdami aukštesnių tikslų arba gali juo pasinaudoti mėgindami dangstyti tai, ką švelniai būtų galima pavadinti intelektualinio kruopštumo stoka; vienaip ar kitaip, šis draudimas yra neatsiejama jų darbo dalis. Nuolatinis išsisukinėjimas nuo estetinės problematikos, prastas kritinių aforizmų stilius ir skuboti vertinimai tapo įprastu muzikos kritiko priemonių arsenalu.

Tačiau mūsų krašte ir svetur juk esama ir ne tokios vienadienės, patikimesnės bei profesionalesnės kritikos: būtent apie tai šiame straipsnyje visų pirma ir norėčiau kalbėti (ar bent atkreipti dėmesį). Mums rūpimą discipliną muzikai vadina ne kritika, bet „analize". Retas nemuzikas apskritai ką nors apie ją žino ar bent kiek nutuokia, ką ji tyrinėja. Taip yra dėl daugelio priežasčių – kartais dėl paprasčiausios nomenklatūros. Kaip muzikos teorijos dalis, muzikos analizė turi gana ilgą akademinę istoriją, kurios ištakų galima ieškoti XIX amžiaus konservatorijų studijų programose. Šiandien muzikos analize užsiima visi universitetuose ar konservatorijose studijuojantys muzikai. Ji privaloma visiems, ir dažniausiai į ją žvelgiama itin pagarbiai. Daugeliui ją tenka pritaikyti praktiškai – kaip privalomą dalyką arba, dažniau, savo reikmėms. Tačiau jie nelinkę to vadinti kritika – iš dalies dėl tarp šios profesijos atstovų paplitusios fobijos, sukeltos ilgo bendravimo su muzikos žurnalistais.

Todėl net tie, kam pastaraisiais metais teko ypač atidžiai gvildenti muzikos kritikos problemas, nerodė ypatingo noro susieti analizę ir kritiką. Kalbu apie tokius autorius kaip Arthuras Bergeris, Edwardas T. Cone'as[1], Davidas Lewinas, Leonardas B. Meyeris, Robertas P. Morganas ir Leo Treitleris. Tokiu pat nenoru dvelkia ir mano paties prieš penkiolika metų ištarti žodžiai:

> Kritikos disciplinos akademinėse amerikiečių muzikos sferose dar nėra. Tačiau egzistuoja jai labai artimos disciplinos – tai muzikos teorija ir analizė. [...] Analizė atrodo pernelyg įnikusi į savo pačios technikas, pernelyg besigėrinti savo pačios „logika", per daug įjunkusi į savo pedantizmą, kad galėtų apibūdinti meno kūrinį atitinkamomis estetinėmis sąvokomis. Taigi teorija ir analizė nėra tapačios kritikai, bet jų naudojamos technikos yra labai svarbios ir kritikai. Abi jos spinduliuoja jėgą, pozityviai veikiančią visą akademinį muzikos klimatą. [...][2]

Prabėgus penkiolikai metų, man visa tai skamba pernelyg neryžtingai. Pasak *Harvardo muzikos žodyno*, tikrasis muzikos analizės objektas, kai ji peržengia taksonominę stadiją, yra „sintezė ir funkcinės įvairių muzikos elementų reikšmės atskleidimas". Analizės paskirtis – atskleisti ir parodyti funkcinį atskirų meno kūrinių vientisumą arba, kaip dažnai sakoma, jų „organišką visumą". Bet juk tai vienas tų dalykų, – turbūt vienas svarbiausių dalykų, – kuriuos nemuzikai laiko kritika. Tipiška muzikos analizė meno kūrinį nagrinėja neperžengdama už jo paties ribų; tokia pat strategija būdinga ir pagrindinėms XX amžiaus muzikos kritikos srovėms. Kad ir kaip norėtume, kad kritika aprėptų daugiau kriterijų, tenka susitaikyti su tuo, ką turime. Muzikos analizė kaip siauro profesionalų rato užsiėmimas gal ir nepajėgia suartinti menininko su jo publika ir galbūt iš tiesų nėra pajėgi „apibūdinti meno kūrinio atitinkamomis estetinėmis sąvokomis", tačiau tokių nesėkmių pasitaiko ir literatūros bei kitų menų kritikoje. Jau tapo įprasta, kad kritikams primygtinai siūloma imtis daugybės užduočių,

[1] [Tačiau netrukus po to, kai užbaigiau šį straipsnį, Cone'as vis dėlto susiejo kritiką ir analizę savo įspūdingame ir išsamiame straipsnyje „The Authority of Music Criticism" (1981), vėliau perspausdintame jo straipsnių rinkinyje *Music: A View from Delft*, Robert P. Morgan, ed., Chicago: University of Chicago Press, 1989, p. 95–112.]

[2] Joseph Kerman, „A Profile for American Musicology", *Journal of the American Musicological Society*, 18, Spring 1965, p. 65.

kurios nebesutelpa į pačią kritikos sąvoką. Kitaip tariant, man neatrodo, kad minėtieji platesni kriterijai gali būti įtraukti į kritikos apibrėžimą, atitinkantį nūdienos kritikų praktiką. Galėtume pageidauti, kad kritika prisiimtų šiuos kriterijus, tačiau negalime pagrįstai to reikalauti. Tai veikiau atviras klausimas, dėl kurio turi susitarti skirtingų pažiūrų muzikos kritikai, nei padėtis be išeities tarp ginklus surėmusių atskirų disciplinų atstovų.

Gali pasigirsti prieštaravimų, neva muzikos analitikai taiko objektyvias metodologijas, kurios apsieina be estetinių kriterijų ir neatsižvelgia į vertybes. Jei taip būtų, daugelio autorių nenoras priskirti muzikos analizę muzikos kritikos sričiai būtų visai suprantamas. Bet ar šie teiginiai teisingi? Ar jie apskritai kada nors buvo rimtai išsakyti?

Žinoma, pirmiesiems analizės meistrams faktas, jog analizė yra neatsiejama galutinai susiformavusios vertybių sistemos dalis, nekėlė jokių abejonių. Heinrichas Schenkeris pirmenybę visuomet teikdavo iškiliausiems genialių vokiečių kompozitorių kūriniams. Seras Donaldas Tovey'us pamokslaudavo apie „pagrindinę muzikos srovę" ir pasitaikius progai išplėtojo šią metaforą iki smulkiausių detalių. Tik vėlesniais laikais analitikai ėmė vengti vertybinių sprendimų ir savo darbams taikė griežtai patikrinamų teiginių, matematinių lygčių, seto teorijos formuluočių ir pan. formatą – visa tai, matyt, darydami tam, kad pasiektų mokslinių tyrimų objektyvumą ir autoritetingumą. Straipsniuose apie muziką, ypač parašytuose po 1950-ųjų, kartais stengiamasi mėgdžioti mokslo darbų stilių, kaip kad Pietų Amerikos vabalai ir musės stengiasi būti kuo panašesni į baisiąją medvapsvę. Panašiu stiliumi žymus analitikas Allenas Forte parašė nedidelę knygelę *Kompozicijos matrica* (*The Compositional Matrix*), iš kurios buvo skrupulingai išrankiotos visos emocinės ar vertinamosios sąvokos (tokios kaip būdvardžiai „gražus" ar „geras"). Tokia pat tendencija ryški ir daugelyje pastarųjų metų periodinių leidinių.

Tačiau sunku nepastebėti fakto, kad Forte's monografijos objektas yra ne Giovanni Battistos Sammartini simfonija ar Adalberto Gyrowetzo kvartetas, bet vėlyvoji Beethoveno Sonata E-dur, op. 109 – kūrinys, kurį Forte be išlygų laiko šedevru. Be išlygų ir be diskusijų. Ši monografija ryškiausiai atskleidžia archetipinį muzikos analizės veikimo modelį. Šioje kritikos rūšyje šedevro statusas jos objektui suteikiamas kaip duotybė, o vėliau visas dėmesys dosniai skiriamas vidinei kūrinio darnai atskleisti. Estetinis sprendimas padaromas nebyliai, dar iš pradžių renkantis analizės medžiagą; tada kūrinys analizuojamas: kartais tai atliekama labai subtiliai ir kruopščiai, tik retsykiais užsimenant apie

kūrinio meninę vertę, arba, kaip kad kraštutiniu Forte's monografijos atveju, neužsimenant visai. Kitaip tariant, meninės vertės klausimas yra pats esmingiausias ir tuo pat metu nutylimas – nuosekliai ir planingai.

Tiesą sakant, man atrodo, kad tikroji intelektualinė analizės terpė yra ne mokslas, o ideologija. Nemanau, kad suprasime analizę ir jos svarbą nūdienos akademiniam muzikos gyvenimui, jei remsimės loginiais, intelektualiniais ar tiesiog techniniais kriterijais. Mums vertėtų pamėginti suvokti ją grindžiančią ideologiją, o tam savo ruožtu reikės apžvelgti istorinį kontekstą. Analitikas Robertas P. Morganas ne kartą priminė mums, kad į šią discipliną reikėtų žvelgti kaip į tam tikro laikmečio produktą – taip teigdamas jis buvo įsitikinęs, jog laikui bėgant analizė turėtų keistis. Tolesnė istorinė analizė kažkiek remiasi Morganu, tačiau išdėstyta, manyčiau, radikaliau ar bent jau kur kas polemiškiau.

2.

Vartodamas „ideologijos" sąvoką turiu omenyje tam tikras idėjas, gan glaudžiai susietas į visumą ne vien intelektualiniais sumetimais, bet tam, kad tarnautų kai kuriems bendruomenėje įsitvirtinusiems įsitikinimams. Analizėje itin didelę reikšmę turi dar nuo XIX amžiaus pabaigos palaikomas ortodoksiškas tikėjimas didžiosios vokiečių instrumentinės muzikos tradicijos estetiniu pranašumu. Šioje tradicijoje kaip reikšmingiausias paveldas paprastai išskiriamos Bacho fugos ir kai kurios kitos instrumentinės kompozicijos, taip pat Mozarto, Beethoveno, Brahmso sonatos, styginių kvartetai bei simfonijos.

Būdama vienietiškos ar pangermaniškos kilmės, stipriai veikiama nacionalistinių aistrų, ši ideologija prigijo ir kitose šalyse – priklausomai nuo to, stiprios ar silpnos buvo vietinės muzikos tradicijos. Ji visiškai neprigijo Italijoje, šiek tiek prigijo – Prancūzijoje, tačiau įsitvirtino Didžiojoje Britanijoje ir ypač Amerikoje. Ši ideologija susiejo daugelį žinomų XIX amžiaus mąstymo krypčių meno ir muzikos srityje. Tarp jų galima paminėti iš esmės mistinę sampratą apie muzikos atlikimo spontaniškumą bei autentiškumą, romantinį mitą (grindžiamą Beethoveno pavyzdžiu), vaizduojantį menininką kaip išminčių ir kenčiantį herojų, ir tai, kas mums itin svarbu – hėgeliškosios estetinės filosofijos srovę, kurios dabartinė vaga driekiasi nuo Schopenhauerio iki Susanne K. Langer ir grįžteli atgal ties reikšminga Eduardo Hanslicko figūra.

Hanslickui instrumentinė muzika buvo vienintelė „gryna" meno forma, o žodžiai, libretai, pavadinimai bei programos, siejantys muziką su paprasto, „ne-gryno" gyvenimo jausmais, buvo neverti jo dėmesio arba smerktini. Muzika, prisiminus garsiąją Hanslicko frazę, yra „garsų išjudinta forma"*. Vėlesni estetikai, pavyzdžiui Langer, dėjo pastangas išsaugoti šią svarbią įžvalgą neneigdami (kaip tai darė Hanslickas), kad muzika yra ir šis tas daugiau. Ši samprata svarbi kalbant apie vertės kriterijų, kuris yra esminė ideologijos dalis, – nes jeigu muzika yra tik „garsų išjudinta forma", tai vienintelis prasmingas jos tyrinėjimo būdas yra formalistinis. Ir nors Hanslickas nebuvo analitikas, kritikai vėliau patys ėmėsi analizuoti garsinę muzikos formą, tikėdami, kad ji tapati muzikos turiniui. Tačiau nereikia nė sakyti, kad būtent turinys šiems analitikams-kritikams (nesvarbu, kaip jie jį apibrėžia) rūpėjo labiausiai. Jų analizuojama muzika priklausė didžiajai vokiečių tradicijai.

Šie analitikai-kritikai tikėjo ir tebetiki tobulais, organiškais ryšiais tarp visų galimų analizuoti muzikos šedevro elementų. Vis įmantresnėmis analizės technikomis jie siekia parodyti, kaip kiekvienas šedevro aspektas, „parametras" ar „sferos" atlieka savo funkciją, sudarydami visuminę struktūrą. Nors kritikų metodai, stilius bei akcentai gali būti labai skirtingi, jie vis dėlto žvelgia į meno kūrinį kaip į organizmą. Vyraujančios ideologijos požiūriu, analizė egzistuoja tam, kad pademonstruotų organiškumą, o organiškumo samprata egzistuoja tam, kad įteisintų tam tikrus meno kūrinius.

Žinoma, negaliu nepaminėti bendresnio XVIII amžiaus pabaigos–XIX amžiaus pradžios filosofinio judėjimo, kuris iškėlė organicizmo sampratą ir kurį

* Čia ir toliau knygoje žvaigždutėmis žymimos vertėjų arba redaktorių pastabos.
Eduardas Hanslickas (1825–1904) – vienas įtakingiausių XIX amžiaus muzikos kritikų, ilgą laiką rašęs Vienos dienraščiui *Neue freie Presse* ir dėstęs muzikos istoriją bei estetiką Vienos universitete, laikomas muzikinio formalizmo pradininku. Būdamas konservatyvių pažiūrų, jis atmetė nemuzikinių nuorodų gausų Wagnerio meną ir programinę muziką, savo rašiniais remdamas daugiausia instrumentinę tradicinių formų muziką rašiusį Brahmsą vadinamajame „Romantikų kare". Savo knygoje *Apie muzikos grožį* (*Vom Musikalisch-Schönen*, 1854) Hanslickas dėsto formalistinį požiūrį į muzikos turinį, teigdamas, kad galutinį pavidalą įgavusi muzikinė idėja yra savaiminis grožis, savaiminis tikslas, o ne jausmų ir minčių perteikimo priemonė ar medžiaga. Pasak jo, „muzikos turinys yra garsų išjudintos formos" (*„Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen"*). Josephas Kermanas renkasi paprastesnį gan painios Hanslicko formuluotės vertimą į anglų kalbą – *„sounding form in motion"* („judri skambanti forma"). Verčiant į lietuvių kalbą buvo vadovaujamasi vokiškuoju originalu.

keletas muzikologų pastaraisiais metais mėgino sieti su muzikos stilių raida. Tačiau kartu su šiuo istoriniu procesu išsivystė ir ideologija, po kurios sparnu ėmė tarpti organicizmo samprata. Organicizmą galima suvokti ne vien kaip istorinę jėgą, kuria pasinaudojo didžioji vokiečių tradicija, bet ir kaip principą, kuriuo buvo galima pagrįsti šios tradicijos įteisinimą. Ideologiniai organicizmo atgarsiai buvo juntami dar ilgą laiką po savo istorinės paskatos.

Šios ideologijos ištakos siekia garsiąją Bacho biografiją, kurią 1802 metais išleido J. N. Forkelis – Getingeno universiteto muzikos direktorius ir pirmasis tikras vokiečių muzikologas. „Savo puikiu, pakylėtu stiliumi Bachas sujungė rafinuočiausią eleganciją ir nepaprastą tikslumą atskirose dalyse, iš kurių susideda didinga visuma [...]", – rašė Forkelis savo knygos įžangoje. „[...] Jo manymu, visuma negali būti tobula, jei trūksta tobulo tikslumo atskirose dalyse; [...] Šis žmogus, šis didis muzikos poetas ir didžiausias iš kada nors gyvenusių ar galbūt kada nors gyvensiančių muzikos oratorių, buvo vokietis. Jo šalis turėtų juo didžiuotis; ir ne tik didžiuotis, bet ir būti jo verta!"[3] Matome, kaip XIX amžiaus pradžioje klostėsi muzikinio organizmo samprata, atgijus susidomėjimui fugos forma. Po kelerių metų ši samprata prigijo Vienoje, kai E. T. A. Hoffmannas ėmė garbinti Haydną, Mozartą ir Beethoveną, panašiai kaip mes šiandien, ir pradėjo žavėtis tuo, kaip jų kūriniai (pavyzdžiui, Beethoveno Penktoji simfonija) išauga iš vienintelės temos tarsi iš Goethe's *Urpflanz**. Pirmąją ideologijos krizę paspartino Richardas Wagneris – tas pats, kuris negalėjo paleisti nė popierinio laivelio, prieš tai nesukėlęs bangų – ką jau kalbėti apie revoliuciją operos teorijoje. Tuomet, kai Wagneris tvirtino esąs bethoveniškosios tradicijos paveldėtojas, jaunasis Brahmsas ir jo valdingasis bičiulis Josephas Joachimas stojo opozicijon prieš simfonines poemas, muzikines dramas ir kitas panašias naujoves. Hanslickas jau buvo sutelkęs jėgas grynosios instrumentinės muzikos idėjos gynybai. Tad netrukus jis perėjo Brahmso – paties instrumentiškiausio ir tradiciškiausio iš visų didžiųjų XIX amžiaus kompozitorių – pusėn.

Tačiau ši ideologija nebuvo įgijusi galutinio pavidalo tol, kol iškilo rimta grėsmė muzikai, iš kurios ji išaugo. Tai atsitiko maždaug 1900 metais, kuomet visos sistemos ramsčiu laikytas tonalumas ėmė sprūsti iš po kojų ne tik Vo-

[3] Johann Nikolaus Forkel, „On Johann Sebastian Bach's Life, Genius, and Works", in Hans T. David, Arthur Mendel, eds., *The Bach Reader*, New York, 1945, p. 352–353.

* „Pirmapradis augalas" (*vok.*) – tam tikra archetipinė dvasinė forma, iš kurios atsiranda visi kiti augalai, įsivaizduojami ir tikri.

kietijoje, bet ir daugelyje kitų kraštų. „Brahmso fronte" (pasak Virgilo Thomsono) buvo formuojamos gynybinės linijos, kovojusios iš pradžių su Richardu Straussu, o vėliau – su Arnoldu Schönbergu. Situacija dar paaštrėjo po 1920-ųjų, kai Schönbergas stulbinamai nauja forma pateikė save ir savo kūrybą kaip tikrąją Vienos tradicijų tąsą. Būtent šios krizės fone vertėtų apžvelgti analizės pradininkų veiklą.

Schenkeris gimė 1868-aisiais, Tovey'us – 1875-aisiais. Abiejų pirmieji reikšmingi darbai, pasirodę pačioje XX amžiaus pradžioje, buvo paaitrinti polemiškomis įžvalgomis ir neabejotinai turėjo pasitarnauti gynybai prieš modernizmo naujoves. Skirtingai nuo Schenkerio, Tovey'us nebuvo kilęs iš Vienos – jį išugdė Baliolo*, o prieš tai – Ytono** koledžų aplinka. Viktorijos laikų Anglijoje apskritai buvo pasikliaujama vokiška muzika ir tokio tipo muzikiniu mąstymu, tačiau itin didelės įtakos Tovey'ui turėjo garbingo amžiaus sulaukęs Joachimas. Gilindamasis į harmonijos problematiką tiek iš smulkių darinių, tiek iš bendros sistemos (t. y. tonalumo) perspektyvos, Tovey'us galiausiai priartėjo prie organicizmo, nors jo pozicija niekuomet nebuvo tokia dogmatiška kaip vokiečių. Svarbiausiuose savo straipsniuose nagrinėdamas Schuberto Kvintetą*** ir Beethoveno Styginių kvartetą cis-moll, op. 131, Tovey'us peržengia sau įprastą vienos kūrinio dalies ribą ir žvelgia į kūrinius kaip į tonalumo inspiruotą visumą, kurioje kiekviena „tonacinė zona" suvokiama kaip funkcinis visuminės struktūros elementas. Tai, ką jis, analizuodamas Bacho choralinę išdailą fis-moll „Aus tiefer Noth"**** iš trečiojo *Klavyrinių pratimų* sąsiuvinio (kurioje melodinė ir ritminė *cantus firmus* medžiaga pagal griežtą sistemą visuose polifoninės faktūros balsuose išdėstoma taip, kad kiekvienos natos pasirodymą nulemia iš anksto užduota schema), pavadino „aukščiausia retorika", Tovey'ui buvo neginčytinas įrodymas, kad forma mene yra tapati turiniui. „Procesas, kurį Horacijus klaidingai vadino meno dangstymu, – rašė Tovey'us, – yra technikos sublimavimasis į estetinį rezultatą."[4]

* *Balliol College* – vienas seniausių ir įtakingiausių Oksfordo universiteto koledžų Didžiojoje Britanijoje.

** *Eton College* – karališkoji berniukų mokykla Didžiojoje Britanijoje.

*** Turimas omenyje Franzo Schuberto Fortepijoninis kvintetas A-dur *Die Forelle*, D 667 (1819).

**** Pilnas šios choralinės išdailos pavadinimas – „Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir", BWV 687 (tekstas iš Senojo Testamento, Ps 130, 1–4) – „Iš nevilties gelmių šaukiuosi tavęs" (*vok.*).

[4] Donald Francis Tovey, *The Main Stream of Music and Other Essays*, New York, 1949, p. 165.

Daugeliu atžvilgių Tovey'us buvo tipinis Benjamino Jowetto* ir F. H. Bradley'aus** laikų Oksfordo *litterae humaniores**** produktas. Jis sąžiningai nuėjo visą kelią iki savojo neohėgelizmo. Tuo tarpu Schenkeris buvo tipiškas Vienos konservatorijos produktas: pas čia kadaise dėsčiusį žymų sisteminės muzikologijos teoretiką Simoną Sechterį mokėsi Antonas Bruckneris, vėliau tapęs Schenkerio mokytoju. Palengva, žingsnis po žingsnio, per visą savo mokslinę karjerą Schenkeris darbavosi konstruodamas grandiozinę bendrąją teoriją, kuri padėtų paaiškinti didžiosios tradicijos muziką. Pagal Tovey'aus analitinį metodą melodinis muzikos paviršius, galima sakyti, redukuojamas iki artikuliuotos tonacinės sistemos lygmens. Tuo tarpu Schenkerio teorijoje paviršinis muzikos lygmuo redukuojamas kur kas sistemiškiau – iki vienintelio (tonikos) trigarsio. Pagal gerai žinomą redukcijų seką jis analizavo muziką „paviršiniu lygmeniu" (*foreground*), „viduriniu lygmeniu" (*middleground*) ir „giluminiu lygmeniu" (*background*). Pastarąjį sudarė *Urlinie* bei *Ursatz***** – drastiškai supaprastinta tonikos trigarsio vertikalės horizontalizacija. (Tokio *Ursatz* pavyzdį pateiksiu vėliau.) Hierarchijų arba lygmenų samprata ir manipuliavimo jais technika tapo pačiu svariausiu Schenkerio indėliu į struktūralistinę analizės ateitį.

Ir Schenkeriui, ir Tovey'ui Beethovenas tapo nepajudinama vertybių sistemos ašimi. Schenkerio analizėse nuodugniausiai nagrinėjamos Beethoveno Trečioji, Penktoji ir Devintoji simfonijos bei vėlyvosios sonatos fortepijonui. Iš viso Schenkerio analizėse metodiškai ir išsamiai aptariama maždaug penkiasdešimt kompozicijų, kurių sąrašas leidžia susidaryti ryškų muzikinės ortodok-

* Benjaminas Jowettas (1817–1893) – žymus anglų mokslininkas, anglikonų dvasininkas ir teologas, graikų kalbos profesorius. Baliolo koledžo direktorius (1870–1893), Oksfordo universiteto vicekancleris. Jo Platono *Dialogų* vertimas į anglų kalbą (1871) laikomas vienu reikšmingiausių ne tik anglų literatūros, bet ir klasikinės filologijos darbų.

** Francis Herbertas Bradley'us (1846–1924) – vienas žymiausių britų idealistinės filosofijos atstovų. 1870 m. tapo Mertono koledžo Oksforde nariu iki gyvos galvos be įsipareigojimo jame dėstyti. Svarbią vietą Bradley'aus filosofijoje užėmė metafizika (*Appearance and Reality. A Metaphysical Essay* (*Regimybė ir tikrovė. Metafizinė esė*), 1893), kurioje savitai siejosi monizmas (pažiūra, kad tikrovė yra viena ir nedaloma) ir absoliutus idealizmas (pažiūra, kad tikrovė egzistuoja tik kaip idėja ar patyrimas). Tačiau vėlesniems filosofams (pvz., Bertrand'ui Russellui) didžiausią įtaką padarė jo moralės ir logikos filosofija.

*** Taip Oksfordo universitete iki šiol vadinamos klasikinės filologijos ir apskritai humanitarinių mokslų studijos.

**** „Pirminė, pamatinė linija" (*vok.*) ir „pirminė, pamatinė struktūra" (*vok.*). Šios sąvokos plačiau paaiškintos 4-tame šio straipsnio skirsnyje. Žr. taip pat pastabą p. 49.

sijos vaizdą. Su keliomis retomis išimtimis (tarp jų garbingiausią vietą užima minėtos vėlyvosios Beethoveno sonatos), visas šias kompozicijas galima rasti tarp simfoninių orkestrų „kavalerijos žirgų" ar fortepijono mokytojų „bandomųjų triušių". Nuolankiai ir be kalbų priimdamas tai, kas visuotinai laikoma muzikos šedevrų kanonu, Schenkeris bene akivaizdžiausiai iš visų praktikuojančių kolegų iliustruoja šį analizės bruožą.

Jo darbų autoritetas pastarojo meto akademinėje muzikos kritikoje toks didelis, kad pati analizė kartais tapatinama su vadinamuoju „šenkerizmu". Visgi šio judėjimo gretos buvo kur kas gausesnės – dėl to ir pats judėjimas buvo kur kas reikšmingesnis nei kokia nors mąstymo kryptis, atstovaujama vieno žmogaus ir jo sekėjų. Schenkeris – anaiptol ne vienintelė įspūdinga ir įtakinga figūra tarp senosios kartos analitikų. Jau minėjau Tovey'ų. Rudolphas Réti, vienu metu mokęsis pas Schönbergą ir vėliau emigravęs į Ameriką, plėtojo XIX amžiaus analizės tradiciją, kuri rėmėsi ne tonacija, melodine linija ar trigarsiu, bet motyvu. Réti gebėjimas atskleisti paslėptą visų muzikos kūrinio temų identiškumą – sakytum, ekonominis organicizmo variantas – sulaukė ypatingo atgarsio Didžiojoje Britanijoje. Alfredas Lorenzas (taip pat kilęs iš Vienos) išplėtojo „organinę" analizę iki tuo metu neįsivaizduojamo masto ir pritaikė ją tokiai sričiai, į kurią buvo draudžiama kėsintis, – keturioms didžiosioms Wagnerio muzikinėms dramoms. Nors šiuolaikiniai Wagnerio tyrinėtojai iki šiol nenuilstamai prieštarauja bei įrodinėja Lorenzo darbų klaidingumą, pastarojo analizės sulaukia palankaus Verdi specialistų ir daugelio kitų teoretikų dėmesio. Ko gero, amerikiečių mokslininkai kiek paskubėjo nurašyti Réti ir Lorenzą.

Tačiau mūsų pasakojime daug svarbesnis, stačiai lemiamas, vaidmuo tenka Schönbergui. Nors jo tekstų apie muziką palyginti nedaug, Schönbergas juose atsiskleidžia kaip nepaprastai nuovokus teoretikas ir kritikas. O tai, kad jis buvo neeilinis kompozitorius, jo rašiniams visai pelnytai suteikia milžinišką autoritetingumą.

Pati esmingiausia Schönbergo įžvalga, manyčiau, buvo ta, kad jis sugalvojo būdą tęsti tradiciją, atmesdamas tai, ką visi laikė jos pagrindu, – tonaciją. Jis suvokė, kad tokios ideologijos esmė – ne trigarsis ar tonacija, kaip manė Schenkeris ir Tovey'us, bet organiškumo samprata. Prieš pat Pirmąjį pasaulinį karą parašytuose atonaliuose, ikiserijiniuose Schönbergo kūriniuose susiformavo naujas muzikinio audinio plėtojimo tipas, kuriame tradicines tonalumo konfigūracijas palaipsniui išstūmė subtilesniais ryšiais tarp pavienių motyvų, ritmų, faktūrų ar tiesiog garsų pagrįsti funkciniai santykiai. Schönbergui pažangiausias XIX amžiaus pabaigos kompozitorius buvo

Brahmsas – Brahmsas, ištobulinęs motyvų varijavimo meną, o ne Wagneris, iki kraštutinumo ištobulinęs ir išplėtęs tonalumą. Iki dvylikagarsio serializmo tebuvo likęs vienas žingsnis, o dabar, žvelgiant iš laiko perspektyvos, matyti, kad šioje muzikoje nuo pat pradžių glūdėjo „totalios organizacijos" idealas, kurį po Antrojo pasaulinio karo suformulavo naujieji serialistai.

Schönbergui niekuomet nerūpėjo sukurti analizės, kurią vėliau būtų galima pritaikyti jo paties ar kitų sukurtai serijinei muzikai. Tačiau jam tapus neginčytinu pretendentu į vietą didžiojoje muzikos tradicijoje, neišvengiamai turėjo atsirasti tą vietą įteisinanti analizės šaka. Taip yra dėl to, kad analizė, kaip jau minėjau, egzistuoja kaip tam tikros ideologijos vertybių sistema. Nors Vienos klasikams gal ir neprireikė analizės jų vietai istorijoje įteisinti, vėlesnių kartų muzika nuolat susidurdavo su augančia tokio įteisinimo būtinybe. Kaip kad Schenkeris pasitarnavo Beethovenui, o Lorenzas – Wagneriui, Miltonas Babbittas ir kiti vėliau pasitarnavo Schönbergui, Bergui bei Webernui.

Apie paskatą užsiimti analize itin naivia forma yra pasakojęs Réti: jis prisiminė dar būdamas jaunas studentas sykį klausęs savęs, kodėl kiekviena nata Beethoveno sonatoje turi būti kaip tik *ta* nata, o ne kita. Vėliau visą savo mokslinę analitiko karjerą Réti paskyrė objektyvaus atsakymo į šį klausimą paieškoms. Į tokio pobūdžio klausimus iš tiesų galima atsakyti, kai kalbama apie totaliai organizuotą serialistinę 6-ojo dešimtmečio muziką. Čia kiekvienas garso aukštis, ritmas, tembras, dinamika, gaubtinė ir pan. daugiau ar mažiau sudėtingu matematiniu būdu išvedami iš kūrinio „ikikompozicinių sąlygų". Ar toks išvedimas padeda rasti *teisingą* atsakymą – tai, suprantama, kitas klausimas. Tačiau serijinės analizės teikiami atsakymai, be jokios abejonės, yra objektyvūs.

3.

Po šio ilgoko istorinio nukrypimo galų gale priartėjau prie muzikos kritikos esamos situacijos Amerikos aukštosiose mokyklose. Analizė, kaip jau minėjau, šiandien čia yra pagrindinė, jeigu ne vienintelė, muzikos fakultetuose praktikuojama kritikos rūšis. Be kita ko, manau, kad šiuose fakultetuose ryškiausi intelektinės veiklos blyksniai randasi būtent analizės srityje[5]. Kultivuojama taip

[5] [Tiesa, kalbama apie maždaug 1980-ųjų situaciją, kai buvo rašomas šis straipsnis.]

pat ir muzikologija, kuri, lyginant su analize, yra daug platesnė ir geriau organizuota sritis, susijusi daugiausia su istoriografija bei kvazimoksliniais muzikos tyrinėjimais. Tačiau akademinėje savo raidos fazėje, trunkančioje jau maždaug trisdešimt ar keturiasdešimt metų, amerikiečių muzikologija, man regis, sukūrė itin nedaug dalykų, kurie keltų bent menkiausią intelektualinį susidomėjimą. Tyrinėjant muzikos praeitį, buvo sukaupta nepaprastai daug faktų ir skaičių, susistemintų iš esmės nevertinamojo pobūdžio istorijose, leidiniuose, bibliografijose ir pan. Tokia veikla primena situaciją 4-ojo dešimtmečio literatūrologijoje. Dauguma tyrinėtojų muzikos analizės suklestėjimą lygina su panašiu metu kilusia Naujosios kritikos banga. Nuodugniau patyrinėjus tokios analogijos tikriausiai tektų atsisakyti, nors ji iš tiesų parodo vieną iš intelektualinio gyvenimo konstantų meno srityje: intelektualinės įtakos požiūriu pozityvistinė istorija visada pralaimi kritikai. Dėl to ir tik dėl to, kad yra kritikos rūšis, Amerikos akademinėje scenoje analizė įgijo tokią galią ir autoritetą.

Ir vis dėlto, bėgant metams ir dešimtmečiams, tokia dominuojanti analizės padėtis tampa vis didesniu paradoksu; paradoksu, nes muzikos analizės ginama didžioji vokiečių instrumentinės muzikos tradicija nebeturi tokio išskirtinio statuso, kokį turėjo Schenkerio, Tovey'aus ar Schönbergo laikais. Nėra reikalo plačiau aptarinėti įvairius veiksnius, drastiškai pakeitusius šiandieninį muzikos vartojimo bei vertinimo klimatą: viena vertus, muzikologinių tyrinėjimų, antra vertus – įrašų technologijų bei rinkos visuomenei atvertą didžiulę muzikos įvairovę; atrodytų, nepasotinamą publikos apetitą visokio plauko operoms; vis augantį susidomėjimą nevakarietiška, populiariąja ir kvazipopuliariąja muzika; taip pat – plintantį nepasitikėjimą vertybinėmis hierarchijomis. Tai nereiškia, kad ėmėme mažiau vertinti didžiuosius vokiečių meistrus, tačiau jų didybė nebeužgožia plačių kitokios – senos ir naujos – muzikos horizontų.

Dar vienas nemažą įtaką nūdienos muzikos klimatui darantis veiksnys yra krizė, kurioje pastaruoju metu atsidūrė muzikos komponavimas. Ligšiol buvo manoma, kad didžioji muzikos tradicija vystosi nenutrūkstamai ir organiškai, t. y. nuolatos juda pirmyn (jei ne visuomet aukštyn) į ateitį – link to, ką Wagneris nedvejodamas vadino „Die Musik der Zukunft"* ir ką mes 6-ajame dešimtmetyje su ta pačia optimistine gaida vadinome „naująja muzika". Forkelis

* „Ateities muzika" (*vok.*) – vieno Richardo Wagnerio straipsnio pavadinimas. Taip buvo vadinamas ir progresyvių, programinę muziką kuriančių XIX amžiaus antrosios pusės kompozitorių judėjimas, kuriam, be Wagnerio, dar priklausė Franzas Lisztas ir kiti.

vokiškosios tradicijos ištakas rado Bacho muzikoje; Hoffmannas laikė Beethoveną Haydno ir Mozarto sekėju; Schumannas, ryžtingai nusigręžęs nuo dainų ir fortepijoninių pjesių ir pradėjęs rašyti fugas bei simfonijas, taktiškai įrašė savo vardą į šią tradiciją. Ne taip taktiškai Wagneris padarė tą patį. Hanslickas jam priešino Brahmsą; Adorno į tradicijos sekėjus nominavo Mahlerį ir Schönbergą. 7-ajame dešimtmetyje tradicijų tąsą dar buvo įmanu įžvelgti Karlheinzo Stockhauseno kūryboje, kuria, išlaikydami pagarbų atstumą, sekė net kai kurie – kas galėtų pamanyti? – ne vokiečių tautybės kūrėjai. Kai nuo 8-ojo dešimtmečio pradžios nebeatsirado kandidatų į tradicijos tęsėjus, pačioje šios ideologijos šerdyje atsivėrė tuštuma.

Pastarojo meto amerikietiškoje analizėje susiklostė paradoksali situacija. Tiesa, neseniai išleistoje antologijoje *Schenkerio analizės skaitiniai* (*Readings in Schenker Analysis*) pabrėžtinai laikomasi tradicijos pamato – J. S. Bacho, C. Ph. E. Bacho, Mozarto, Beethoveno, Schuberto, Schumanno ir Brahmso. Tačiau vis daugėja analitikų, kuriems darosi svarbu – galbūt net svarbiau už viską – savo naudojamas technikas pritaikyti bet kokiai jiems patinkančiai muzikai. Tai tapo paskata svariausiam amerikiečių indėliui į muzikos analizės sritį – serijinei analizei, kurią įkvėpė ir paskatino Babbitto veikla Prinstone 5-ojo dešimtmečio pabaigoje ir 6-uoju dešimtmečiu. Tai taip pat paskatino Morgano bei kitų bandymus pritaikyti analizę vadinamosios neteleologinės 7-ojo ir 8-ojo dešimtmečių muzikos tyrinėjimams. Kitai istorinio spektro pusei atstovavo Felixas Salzeris, įtakingiausias Schenkerio pasekėjas Jungtinėse Amerikos Valstijose, 6-ajame dešimtmetyje publikavęs ikibachinės, ikitonalios muzikos analizių. Salzeris taip pat rėmė kitų panašių analizių publikavimą iki šiol leidžiamame žurnale *Music Forum*. Daugiau ar mažiau Lorenzo teorija pagrįsti metodai buvo pritaikyti Verdi operoms. Analizei buvo pasirenkamos ne tik operos, bet ir kiti vokaliniai arba programiniai kūriniai: pavyzdžiui, Schumanno vokalinis ciklas *Poeto meilė* (*Dichterliebe*), Berliozo *Requiem* ir *Fantastinė simfonija*. Bandymai ant to paties analizės kurpaliaus tempti žanrus, kuriuose vartojami žodžiai arba programos, žinia, susiję su kai kuriomis svarbiomis teorinėmis implikacijomis. Nepaisant Hanslicko tvirtinimų, negalima atmesti akivaizdžių įrodymų, kad muzikos kūrinio žodinio turinio vis dėlto turi būti paisoma tiek pat, kiek ir analizei pasiduodančios kūrinio garsinės formos.

Šios naujosios analizės pavyzdžiai, kaip ir visais laikais, skiriasi išmanymo ir įžvalgų lygmeniu. Tačiau net ir pačios geriausios iš jų skaitytojams kelia gan prieštaringą įspūdį. Nors jos atskleidžia įdomių, neabejotinai reikšmingų fak-

tų, visuomet kyla tas nuviliantis pojūtis, jog kažkas esminga buvo nutylėta. Kad ir koks svarus būtų organiškumo kriterijus vertinant vokiečių instrumentinės muzikos šedevrus, mes suprantame, jog jis ne toks svarbus kitai muzikai, kuri mums ne mažiau vertinga. Toji muzika gali apskritai nebūti „organiška" jokia bent kiek pritaikoma šio žodžio prasme arba jos organiškumas gali būti daugiau ar mažiau savaimine ar nereikšminga savybė. Tos muzikos estetinė vertė turi būti matuojama kitais kriterijais. Ar negalėtų rastis kritika, kuri paaiškintų ir įteisintų ar paprasčiausiai padėtų suvokti tas kitas muzikines tradicijas?

Atrodytų, akivaizdus atsakymas būtų „taip". Ir iš tiesų pastaruoju metu pastebima nemažai pastangų plėtoti būtent šią kryptį. Tačiau tos pastangos neįgijo reikšmingesnio masto, bent iki šiol. Kai kildavo reikalas plėtoti alternatyvius kritikos metodus, akademinio sluoksnio muzikams visuomet buvo būdingas tam tikras nerangumas. Tai pasakytina tiek apie muzikologus bei analitikus, tiek ir apie platesnį būrį muzikų, pasižyminčių įvairiopais humanitariniais interesais ir besidominčių muzikologija bei analize, tačiau rimčiau neatsidedančių nė vienai iš jų (galima paminėti, pavyzdžiui *College Music Society** narius). Daugelis jų neretai užsimena apie kritiką, diskutuoja apie jos bendrąsias problemas, kartais ją pagiria, kartais netgi patys ja užsiima – beje, kai kuriais atvejais net visai sėkmingai. Tačiau visų jų veikloje esama tam tikro nenoro ar nesugebėjimo formalizuoti, juoba institucionalizuoti šią discipliną bent kiek platesniu mastu nei analizė.

Čia ir slypi tikroji problema. Ir dėl to, manyčiau, kaltinti reikėtų ne vien vaizduotės nebuvimą ar intelektualinę bejėgystę. Norėčiau tikėti, kad bent iš dalies ši problema kyla dėl ypatingo analizės prestižo, o tiksliau sakant, dėl jos tikrosios galios, kuri yra šio prestižo pamatas. Juk analizė, kalbant jos pačios terminais, yra viena veiksmingiausių iš visų žinomų kritikos sistemų. „[...] Iš visų menų muzika bene vienintelė turi iš tiesų sistemišką ir tikslią terminiją, skirtą aprašyti bei analizuoti jos objektus", – pavydžiai kalbėjo Stanley's Cavellas – filosofas ir kritikas, puikiai nusimanantis muzikoje ir žinantis, jog šios terminijos dėka galima kur kas išsamiau užfiksuoti ir aprašyti melodinę liniją negu liniją piešinyje, muzikinį

* Koledžo muzikos draugija (sutr. CMS) – Misuloje (JAV, Montanos valstija) įsikūręs JAV ir Kanados aukštųjų muzikos mokyklų (koledžų, konservatorijų, universitetų) ir nepriklausomų muzikų bei mokslininkų susivienijimas, kurio veikla aprėpia įvairias muzikos mokslo, švietimo, kūrybos ir atlikimo sritis. Draugija kasmet rengia nacionalines ir kas dvejus metus – tarptautines konferencijas Kanadoje arba JAV, taip pat leidžia tarpdisciplininį muzikos žurnalą *College Music Symposium* bei publikacijų serijas *CMS Music Reports, Monographs and Bibliographies in American Music* ir *Sourcebooks in American Music*.

ritmą – negu poetinį ritmą ar harmonijos dviprasmiškumą, lyginant su metaforos dviprasmiškumu. Analizės disciplinoje išties daug buvo nuveikta kuriant tikslią, sistemišką muzikos terminiją. Tačiau tęsdamas savo mintį Cavellas pažymi ir visišką nebuvimą to, ką jis vadina „humanistine muzikos kritika":

> Bet gal terminijos turėjimas savaime nėra joks privalumas; tarkim, dabar kas nors imtųsi kritikuoti eilėraštį ar romaną, puikiai įvaldęs viduramžių retoriką, bet visiškai neišmanydamas per pastaruosius du šimtus metų atsiradusių kritikos tendencijų.[6]

Silpnoji analizės vieta turbūt yra jos galia, daranti ją tokią masinančią. Jos metodai tokie tiesmuki, o rezultatai gaunami taip automatiškai ir taip lengvai patikrinami bei aprašomi, kad kone kiekvienam žymesniam amerikiečių kritikui analizė šiuo metu tampa pagrindiniu domėjimosi objektu ar net užsiėmimu.

Ne visi šie kritikai be išlygų vadintų save analitikais, o kai kuriems tokio apibūdinimo tikriausiai pašykštėtų ir patys analitikai[7]. Pavyzdžiui, Charlesas Rosenas savo knygos *Klasikinis stilius: Haydnas, Mozartas, Beethovenas* (*The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*) pratarmėje kritikuoja analizės sistemas – visas iš eilės, kandžiai vardydamas Schenkerio, Tovey'aus, Réti ir kitų sistemų trūkumus. Ir vis dėlto Roseno dėstymo būdas šioje knygoje yra iš esmės analitinis, jeigu analizę suvokiame kaip metodą, skirtą kiekvieno atskiro muzikos kūrinio vientisumą pademonstruoti. Knygoje taip pat pateikiama drąsi, polemiška istorinė interpretacija ir ištisas nuostabių įžvalgų srautas visais muzikos klausimais. Bet iš esmės ši knyga yra lengvai skaitoma ir originali muzikos analizės studija. Rosenas čia kalba ne apie organiškumą, bet apie „pusiausvyrą" ir „vientisumą", o jo jautrumas šiuos kriterijus lemiantiems harmoniniams ir melodiniams veiksniams yra viena *Klasikinio stiliaus* stiprybės priežasčių.

Leonardas B. Meyeris savo įspūdingoje pirmojoje knygoje *Emocija ir reikšmė muzikoje* (*Emotion and Meaning in Music*) pateikė išsamią muzikos estetikos

[6] Stanley Cavell, „Music Discomposed", in *Must We Mean What We Say?*, New York: Scribner, 1969, p. 186.

[7] „Tokių 'pavienių' analitikų kaip Rosenas ar Kermanas darbai dažnai laikomi įtartinais dėl jų teorinio neapibrėžtumo", – rašo Jonathanas M. Dunsby. „Skvarbiausias ir originaliausias įžvalgas apie konkrečius muzikos objektus jie įterpia į bendrą kultūros kritiką, kurioje galima visiškai susipainioti, jeigu nesilaikoma įsišaknijusių šionbergiškosios analitinės tradicijos įsitikinimų – galbūt su jais sunku taikstytis, užtat juos visada lengva suprasti" (Davido Epsteino knygos *Beyond Orpheus: Studies in Musical Structure*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1979, recenzija *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, 3, October 1979, p. 195).

teoriją. Vėliau, ketvirtojoje knygoje *Kaip paaiškinti muziką* (*Explaining Music*) šis plataus profilio mokslininkas smulkiai aprašė kritikos receptūrą. Šis autorius taip pat turėjo stiprių argumentų prieš Réti ir Schenkerio sistemas, o galutinį savo paties argumentų patvirtinimą jis rado analizėje, pavyzdžiu pasirinkęs dvidešimt vieną taktą iš Beethoveno sonatos pradžios, kuriuos detaliai išnagrinėjo remdamasis savo paties analizės principais. (Dar detalesnė jo atlikta kito vokiško šedevro analizė vėliau pasirodė žurnale *Critical Inquiry*.[8]) Meyerio požiūriu, kiekviename muzikos įvykyje slypi daugybė būsimų įvykių implikacijų, kurios gali būti įvairiais būdais realizuojamos arba ne. Tokia samprata nė kiek neprieštarauja visa apimančios sąryšių sistemos tarp visų muzikos elementų modeliui, kuris visuomet įkvėpdavo analitinei mąstysenai gyvybės.

Kreipiant kalbą nuo to, kam norisi nusilenkti, prie to, dėl ko tenka atgailauti, turiu pasakyti, kad savo kritinėje veikloje pats esu ne sykį atsigręžęs į Tovey'aus manierą bei metodus ir jais, kaip man dabar atrodo, netgi piktnaudžiavęs. Yra buvę nedidelių nukrypimų į kairę ir į dešinę, tačiau svarbiausiuose mano darbuose daugiausia dėmesio taip pat skiriama vienokiai ar kitokiai analizei.

Baigdamas negaliu nepaminėti neseniai pasirodžiusios jaunesnio autoriaus Eugene'o Narmouro knygos *Anapus šenkerizmo: muzikos analizei reikia alternatyvų* (*Beyond Schenkerism: The Need for Alternatives in Music Analysis*). Taip aštriai ir argumentuotai Schenkerio, rodos, dar niekas nėra užsipuolęs. Knygos kulminacijoje puolėjas kukliai siūlo naują analizės sistemą. Muzikai visuomet labiau linkę instinktyviai pasirinkti vieną iš konkuruojančių analizės sistemų, negu ieškoti geresnės alternatyvos pačiai analizei. Tuo tarpu mums vertėtų žvelgti ne tik anapus šenkerizmo, bet ir anapus narmurizmo[9].

[8] Žr. Leonard B. Meyer, „Grammatical Simplicity and Relational Richness: The Trio of Mozart's G Minor Symphony", *Critical Inquiry*, 2, Summer 1976, p. 693–761.

[9] Kitas daug diskusijų sukėlęs jaunas analitikas Davidas Epsteinas savo knygos *Anapus Orfėjo* (žr. 7 nuorodą) pratarmėje kalba apie „[analitinėms] studijoms primestus apribojimus": „Pirmiausia, jos sutelktos į muziką, sukurtą laikotarpiu, kurį įprasta vadinti klasikiniu-romantiniu – kitaip tariant, pradedant Haydnu ir Mozartu, vėliau per visą XIX amžių ir baigiant Brahmsu. Antra, šios studijos apsiriboja muzika, priklausančia tradicijai, kurią galima pavadinti pangermaniška-vienietiška – taigi vertingiausia šiuo laikotarpiu sukurtos muzikos dalimi. Trečia, jos neperžengia absoliučiosios muzikos ribų. [...] Ketvirtas ir paskutinis apribojimas: muzikos „išraiškos" problematika nepriklauso šių studijų sričiai." (p. 11) Girdėti, kaip užsitrenkia visos durys. [Šiandien mano pašmaikštavimą, kad reikėtų žvelgti „anapus narmurizmo" jau galima pritaikyti ir naujajai Narmouro knygai *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures: The Implication–Realization Model*, Chicago, 1990.]

4.

Nemėgstu pamokslauti abstrakčiai, ypač kai ima atrodyti, kad pamokslauju kažką smerkdamas. Todėl dabar, remdamasis vieno trumpo muzikos kūrinio kritika, verčiau pasiūlysiu keletą galimų analizės alternatyvų apmatų. Pasirinkau gerai žinomą, standartinį pavyzdį – vieną iš tų daugelio vokiškų šedevrų, tikėdamasis parodyti, kaip daug dar būtų galima ir reikėtų nuveikti net toje srityje, kur analizės metodai tradiciškai veikia sėkmingiausiai.

1 pav.
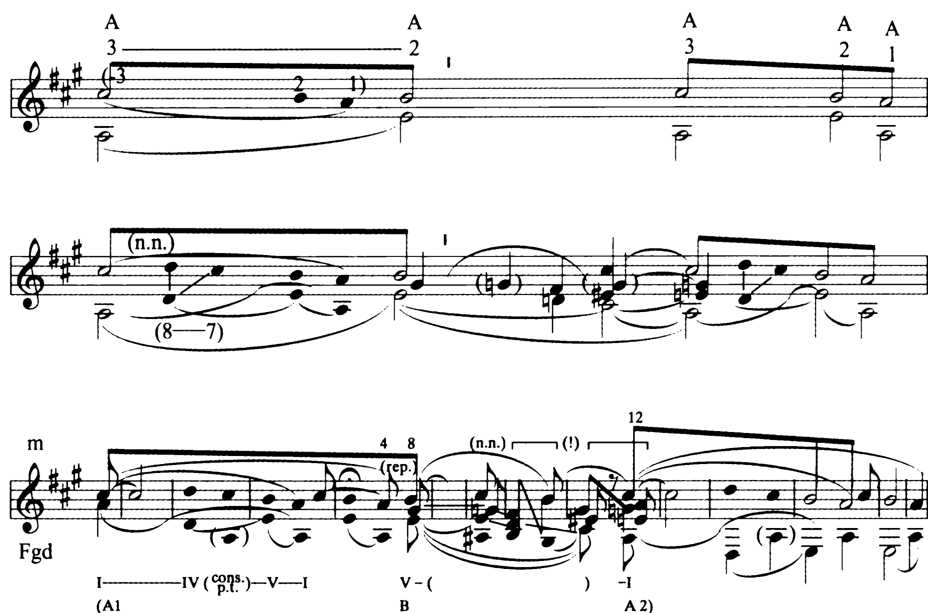
Kūrinys paimtas iš Schumanno dainų ciklo *Poeto meilė* – tai antroji ciklo daina „Iš mano ašarų skleidžias (Aus meinen Thränen spriessen)" (1 pav.). Daina sukurta pagal Heine's eilėraštį iš jo *Dainų knygos* (*Buch der Lieder*) ciklo *Lyrinis intermeco* (*Lyrisches Intermezzo*). Viena priežasčių, dėl ko pasirinkau būtent šį kūrinį, yra ta, kad, pasitelkiant kiek perdėtus analitiko Arthuro Komaro žodžius, „pastaraisiais metais ši daina sulaukė nepaprastai didelio susidomėjimo – daugiausia dėl to, kad ji buvo pasirinkta pagrindiniu pavyzdžiu demonstruojant Schenkerio analizės techniką Alleno Forte's įvadiniame straipsnyje į Schenkerio teorijas"[10]. Mano akimis žiūrint, Schenkerio atlikta šios dainos analizė, kuri sėkmingai pretenduoja į sektino pavyzdžio statusą, taip pat sėkmingai parodo ir visos disciplinos ribotumą. Tai stiprus argumentas ieškoti alternatyvų.

Tiems, kas nėra susipažinę su Schenkerio sistema, bus įdomu žvilgtelėti į šios dainos analizę (2 pav.)[11]. Iš apatinėje eilutėje pateiktos „paviršinio lygmens schemos" jau pašalinta daugiau kaip septyniasdešimt penki procentai dainos natų. Paliekamos tik struktūriškai svarbios natos: apie jų svarbą struktūroje galima spręsti iš to, ar jos turi kotelius ar ne, taip pat iš natų vertės (pusinės natos yra svarbesnės už ketvirtines ir pan.) ir iš sijų, jungiančių tam tikras pusinių ir ketvirtinių natų grupes (kaip parodyta šioje schemoje). Iš aukščiau esančios „vidurinio lygmens schemos" pašalinama dar daugiau natų, o visą redukcijos procesą užbaigia viršutinėje eilutėje pateikta „giluminio lygmens schema". Dainos pamatinė struktūra atsispindi junginyje, parodytame šio *Ursatz** dešinėje:

10 Arthur Komar, „The Music of *Dichterliebe*: The Whole and Its Parts", in A. Komar, ed., *Robert Schumann, „Dichterliebe"*, New York, 1971, p. 70–71. „Schenker's Conception of Musical Structure" – vienas ankstyvųjų Forte's straipsnių, pirmąkart išspausdintas *Journal of Music Theory*, 3, April 1959, p. 1–30, o vėliau perspausdintas Komaro rinkinyje (*Dichterliebe*, p. 96–106) ir pirmuoju numeriu straipsnių rinkinyje Maury Yeston, ed., *Readings in Schenker Analysis and Other Approaches*, New Heaven, Conn., 1977, p. 3–37. Kito žymaus analitiko Richmondo Browne'o sudarytame sąraše „Initial Readings in Schenker", parengtame žurnalui *In Theory Only*, 1, April 1975, p. 4, kur straipsniai išvardyti pagal reikšmingumą, Forte's straipsnis yra antras nuo pradžios.

11 Leidėjui sutikus, pavyzdys perspausdintas iš Heinricho Schenkerio knygos *Free Composition* (*Der freie Satz*), sudarytos ir išverstos Ernsto Osterio. © 1979 Longman Inc., New York.

* Sąvoka *Ursatz* („pirminė struktūra" dgs. *Ursätze* (*vok.*)) Schenkerio analizėje vadinamas tonalaus muzikos kūrinio struktūrinis branduolys – iš natūralaus garsaeilio kildinamas mažorinis trigarsis ir jo horizontalus išskleidimas, iškomponavimas. *Ursatz* – tai harmoninio (*Bassbrechung* – boso lūžis kvintos intervalu tarp I-V-I laipsnių) ir melodinio (*Urlinie* – laipsniška viršutinio balso slinktis žemyn tarp kelių pagrindinio trigarsio tonų) aspektų kontrapunktinis lydinys giluminiame lygmenyje.



2 pav.

tai paprastas A-dur trigarsio užpildymas (*arpeggiation*) trimis žingsniais nuo trečio laipsnio *cis* iki tonikos *a* su pereinama nata *h* tarp jų. Natų grupė kairėje rodo pradinį postūmį link tos pačios *Urlinie*, nutraukiamą pusiaukelėje; vėliau slinktis pradedama nuo pradžių ir užbaigiama taip, kaip parodyta dešinėje. Kiekviena vidurinio ir paviršinio lygmens detalė vaidina tam tikrą vaidmenį organiškoje visumoje kaip *Ursatz* dalis. Pats *Ursatz* atskleidžia dar aukštesnio lygmens organiškumą, nes visų didžiosios tradicijos kompozicijų *Ursätze* yra iš esmės panašūs. Žinoma, skiriasi nutraukimo ir tonikos trigarsio užpildymo būdai (tarkim, $\hat{5}$-$\hat{3}$-$\hat{1}$ arba $\hat{8}$-$\hat{5}$-$\hat{3}$-$\hat{1}$, o ne $\hat{3}$-$\hat{1}$, kaip kad šiame pavyzdyje), tačiau *Urlinie* iš principo visuomet sudaro paprasta laipsniška slinktis žemyn tarp tonikos trigarsio garsų, kurie, Schenkerio manymu, sudaro „natūralų akordą".

Beje, įdomu ir galbūt reikšminga tai, kad net tokios, regis, paprastutės dainos atveju nesutariama, kur tiksliai turi būti jos svarbiausi atraminiai tonai. Schenkeris užrašė $\hat{3}$ virš prieštakčio į 1 taktą, $\hat{2}$ virš prieštakčio į 9 taktą, $\hat{3}$ virš prieštakčio į 13 taktą, o $\hat{2}$ ir $\hat{1}$ – virš 15 takto. Forte pasiūlė šiokią tokią modifikaciją: antrąjį $\hat{3}$ rašyti virš keturiolikto takto *cis* (antroji ketvirtinė). Komaras su tuo sutiko ir pasiūlė dar vieną modifikaciją: rašyti pirmąjį $\hat{3}$ virš 2 takto *cis*. Visi šie nesutarimai galėtų nusipelnyti daugiau dėmesio, jeigu kas nors pade-

monstruotų, kokį poveikį šių analizių rezultatai daro tam, kaip iš tiesų girdime, patiriame muziką ar į ją reaguojame. Kadangi nieko panašaus nedaroma, visas šis užsiėmimas gali pasirodyti bemaž juokingas.

Kaip ir daugeliu kitų Schenkerio analizės atvejų, trapų šios dainos turinį akivaizdžiai lemia būtent tie ypatumai, į kuriuos analizės procese kreipiama mažiausiai dėmesio. Ryškiausias dainos bruožas – galima sakyti, jos *raison d'être* – yra kadencijų poros, pasirodančios iš pradžių vokalo, o vėliau fortepijono partijoje antros, ketvirtos ir aštuntos eilėraščio eilučių pabaigose. Kaip reikėtų suprasti (ar, kaip muzikai mėgsta sakyti, „girdėti") šias įsimintinas, gan prieštaringas cezūras dviejose dainos vietose? Ir kaip jas reikėtų girdėti dainos pabaigoje? Iš Schenkerio paviršinio lygmens schemos galima susivokti, kad jis pirminėmis laikė 4 ir 8 taktų pusines kadencijas vokalo partijoje, tuo tarpu 17 takte jis teikė pirmenybę baigiamajai kadencijai fortepijono partijoje. Tačiau niekaip nepaaiškinama, kodėl pasirinkta tokia nuvilianti, konvencionali traktuotė, neįvertinamas ypatingas šių cezūrų originalumas bei įtaiga ir juo labiau nepaliekama jokio jų pėdsako viduriniame ir giluminiame lygmenyse. Kai užrašomas *Ursatz*, viskas dar labiau susijaukia: 4 ir 8 taktuose šios kadencijos praranda bet kokią savo reikšmę, nes, kaip ir daugelis kitų elementų, yra traktuojamos kaip iškomponavimo (*prolongation*) dalis, o 16–17 taktuose į jas išvis nekreipiama dėmesio, nes tikrąja dainos pabaiga laikoma taktu anksčiau esanti baigiamoji kadencija.

Forte ir Komaras ne ką tepadeda siūlydami savas šio *Ursatz* revizijas. Tokie nevienaprasmiškumai, kaip kad Schumanno kadencijų atveju, kritikui veikiausiai kristų į akis kaip puikus tyrinėjimo objektas, kaip būdas įžvelgti, kas šioje dainoje taip ypatinga ir gražu. Tuo tarpu analitiko instinktas verčia pašalinti bet kokius neaiškumus.

Kitas ryškus šios muzikos bruožas, kuriam Schenkeris neskyrė deramo dėmesio – kulminacija ties žodžiais „*Und vor deinem Fenster soll klingen*" (septinta eilėraščio eilutė, žr. p. 52). Jai pasiekti Schumannas pasitelkia klasikinį priemonių derinį: sutirštintą fortepijono faktūrą, tankėjantį ritmą, *crescendo* efektą ir chromatizmais pasodrintą harmoniją. Vienai akimirkai emocinė temperatūra šokteli, kone pasiekdama pavojingą ribą. Schenkerio paviršinio lygmens schemoje šios kulminacijos beveik nematyti, ką jau kalbėti apie chromatizmų „pagrindimą". Ir šį sykį net pačiai pirmai redukcijai jis naudoja pernelyg grubų sietą, kad pro jį neišbyrėtų reikšmingiausi dalykai. Dažnai atrodo, lyg Schenkerį būtų apėmęs piktdžiugiškas malonumas apsimesti, jog nekreipia nė menkiausio dėmesio į akivaizdžius dalykus pačiame jo analizuojamos muzikos paviršiuje.

Šiuokart net Forte neištvėrė tokio apsimetinėjimo: jis atkreipė dėmesį į „ryškią" chromatinę slinktį tarp vidurinių balsų ir į šios paraleliškumą kitų balsų slinktims. Tačiau emocinė temperatūra jį domino ne ką labiau nei simbolizmas (apie tai – kiek vėliau). Jį domino tik faktas, kad ši slinktis pasitarnauja kaip „papildoma vienijanti priemonė". Forte ypač erzino 12 ir 13 taktuose esantis sol bekaras. Komaras taip pat nuolat prie jo sugrįžta kaip prie vienos „pagrindinių šios dainos analizės problemų".

Nė vienas iš šių analitikų nesivargino pasakyti (nors nematyti tiesiog negalėjo), kad dėl chromatizmų – minėto sol bekaro ir 14 takte pasirodančio fa bekaro – žodis „*klingen*" skamba emociškai stipriau nei žodžiai „*spriessen*" ir „*werden*" analogiškuose epizoduose pirmoje dainos pusėje. Anksčiau ar vėliau mums vis tiek būtų tekę atkurti kompozitoriaus veiksmų eigą ir dirstelėti į dainos žodžius:

Aus meinen Thränen spriessen
Viel blühende Blumen hervor,
Und meine Seufzer werden
Ein Nachtigallenchor.

Und wenn du mich lieb hast, Kindchen,
Schenk' ich dir die Blumen all',
Und vor deinem Fenster soll klingen
Das Lied der Nachtigall.

Eilinis gatvėje sutiktas žmogus žodį „*klingen*" („skambėti") vartotų kalbėdamas apie monetų, vyno taurių skimbčiojimą ar orkestro lėkščių žvangesį. Poetai juo apibūdina lakštingalų giedojimą. Gal Schumannui rūpėjo pabrėžti poetinę šio veiksmažodžio prasmę? Tuomet jis labai keistai išdeklamuojamas: balsis „i" šiame žodyje turi būti tariamas trumpai – aišku, Schumannas tai puikiai žinojo. Taip pat sodriai harmonizuojamas ir su juo besirimuojantis, asonansiškas ir neabejotinai reikšmingas žodis „*Kindchen*" iš ankstesnio dvieilio. Taigi galimas dalykas, kad tie keistai akcentuojami žodžiai „*spriessen*" ir „*werden*" (o ne „*Thränen*" ir „*Seufzer*") antroje ir ketvirtoje eilutėse atsirado dėl to, kad vėliau buvo planuojama akcentuoti „*klingen*" ir „*Kindchen*". Palengva ima ryškėti, kaip individualiai šį eilėraštį interpretavo Schumannas. Galima spėti, kad ši interpretacija turėjo įtakos ir jo muzikiniams sprendimams.

Plėtojant šią temą būtų galima dar daugiau nuveikti. Muzikinė-poetinė analizė gali atverti nė kiek ne mažiau įžvalgų nei grynai muzikinė analizė, kad ir kokia būtų jos atmaina – Schenkerio ar kuri kita. Tai įrodo subtilios ir išsamios mokslininkų iš Vokietijos Arnoldo Feilio ir profesoriaus Thrasybulos Georgiades atliktos Schuberto dainų analizės[12]. Amerikoje, deja, turime tik vieną neseniai išleistą rimtą vokiškosios *Lied* studiją, kurią galima vertinti nebent kaip šoko terapiją. Savo knygoje *Poezija ir muzika vokiškojoje* Lied *nuo Glucko iki Hugo Wolfo* (*Poem and Music in the German Lied from Gluck to Hugo Wolf*) velionis Jackas M. Steinas baksnoja visus didžiuosius XIX amžiaus *Lied* kūrėjus, neva šie neteisingai supratę poeziją. Pavyzdžiui, mūsų nagrinėtą dainą jis peikia dėl to, kad ji „dvelkia naivumu ir nekaltu sentimentalumu". Steino teiginiuose vis dėlto yra šioks toks tiesos grūdas. Nors apipindamas žodį *„klingen"* chromatizmais Schumannas iš tiesų pavojingai priartėja prie sentimentalumo, reikėtų taip pat atsižvelgti ir į kapotą, sausą muzikinę frazę, nė kiek nepakitusiu pavidalu sugrįžtančią ties žodžiais *„Das Lied der Nachtigall"*. Argi tai ne veiksminga priemonė sentimentalioms tendencijoms užgesinti? Bent jau šioje vietoje Schumannas nė kiek neglaistė ironijos, kuria garsėjo jo mėgstamas poetas.

Komaras kritikuoja Schenkerio ir Forte's *Ursatz* modelius, savaip interpretuodamas šią dainą ir siedamas ją su ankstesniąja ciklo daina „Skaisčiam gegužy (Im wunderschönen Monat Mai)" – gražiuoju ir gerai visiems žinomu pirmuoju ciklo numeriu. Tiek, kiek įsiskverbia jo žvilgsnis, jo įžvalgos teisingos. Tačiau jis skverbiasi ne tiek giliai, kad atskleistų akivaizdų faktą, jog kelios pirmosios „Iš mano ašarų skleidžias" natos, einančios iš karto po *cis* septakordo (ant kurio, kaip žinia, pakimba pirmos dainos pabaiga), neįtvirtina aiškios A-dur tonacijos, kaip kad grubiai teigė Schenkeris, bet akimirksniui leidžia pajusti lauktą atėjimą į fis-moll. Dėl to pirmas bent kiek pastebimesnis dainos akcentas – *„spriessen"* artikuliacija – skamba kur kas poetiškiau ir ne taip naiviai ar sentimentaliai, kaip mus įtikinėjo Steinas.

Komaras teigia, kad grynai muzikiniu požiūriu Schumannas sulydė abi dainas į „iš esmės nedalomą visumą". Jeigu tai tiesa, tai Schumannui, kitaip nei jo analitikams, turėjo rūpėti, kad į vieną visumą sukibtų ir abu eilėraščiai:

[12] [Šių analizių pavyzdžiai pateikti straipsnių rinkinyje Walter Frisch, ed., *Schubert: Critical and Analytical Essays*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1986.]

Im wunderschönen Monat Mai,
Als alle Knospen sprangen,
Da ist in meinen Herzen
Die Liebe aufgegangen.

Im wunderschönen Monat Mai,
Als alle Vögel sangen,
Da hab' ich ihr gestanden
Mein Sehnen und Verlangen.

Aus meinen Thränen spriessen
Viel blühende Blumen hervor,
Und meine Seufzer werden
Ein Nachtigallenchor.

Und wenn du mich lieb hast, Kindchen,
Schenk' ich dir die Blumen all',
Und vor deinem Fenster soll klingen
Das Lied der Nachtigall.[13*]

Pirmosios dainos „pumpurai" („*Knospen*") antroje išsiskleidžia į „daug žiedų tyrų" („*blühende Blumen*"), „paukšteliai" („*Vögel*") pasirodo besą „lakštingalos" („*Nachtigallen*") ir taip toliau. Akcentuodamas ciklo vientisumą, kritikos meto-

[13] Abu Heine's eilėraščiai pateikiami ir Komaro redaguotame rinkinyje *Dichterliebe*, drauge su Philipo L. Millerio vertimais į anglų kalbą (p. 15–16).

* Šių eilėraščių vertimai į lietuvių kalbą pateikiami iš rinkinio: Heinrichas Heinė. *Lyrika ir satyra*, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1957.

Skaisčiam gegužy pumpurai
Išsprogo, sužaliavo.
Skaisčiam gegužy meilė man
Krūtinę užkariavo.

Skaisčiam gegužyje visi
Paukšteliai užčiulbėjo,
Skaisčiam gegužy jau tariau,
Kad ją įsimylėjau.

(Vertė Kazys Jakubėnas)

Iš mano ašarų skleidžias
Tiek daug žiedų tyrų,
O mano atodūsiai virsta
Lakštingalų chorù.

Ir jei tu, vaikut, mane myli,
Bus tavo visi žiedai,
Ir nuolat skambės tau palangėj
Lakštingalų giesmės aidai.

(Vertė Vytautas Bložė)

dologijos požiūriu Komaras viso labo keičia savo organiškumo paieškų mastelį – nuo vienos dainos iki viso ciklo. Ir vis dėlto tokia metodika gali būti naudinga, nes ji susijusi su tyrinėjimo objekto išplėtimu. Tada reikėtų klausti, koks gi turi būti tikrasis kritiko dėmesio objektas – sol bekaras, kurį Komaras vadina viena „pagrindinių šios dainos analizės problemų", visa dainos muzika, muzika kartu su žodžiais, visos šešiolika *Poeto meilės* ciklo dainų, o gal visi 1840-aisiais, vadinamaisiais Schumanno dainų metais, parašyti kūriniai? Gerai žinoma, kad *Poeto meilė* su maždaug 120 kitų dainų buvo sukurtos per vieną ypatingo kūrybinio aktyvumo proveržį, kuris truko vienuolika mėnesių – tuo laiku, kai kompozitorius po ilgų atidėliojimų pagaliau susituokė su Clara Wieck.

Visos 1840-ųjų dainos buvo sukurtos Clarai, dauguma jai ir dedikuotos. *Poeto meilė* pradedama tuo, kuo baigiasi ankstesnis Schumanno dainų ciklas Heine's žodžiais, op. 24 – daina-paskyrimu. Poetas-kompozitorius skiria savo kūrinį mylimajai – kūrinį, gimusį iš meilės ir ilgesio. Iki tol, beje, Schumannas savo ilgesį išliedavo ne lakštingalų giesmėmis, o pjesėmis fortepijonui. Tai suteikia papildomos ironijos žodžiui *„klingen"* – dvigubos (o gal jau ir trigubos) ironijos, jeigu prisimintume tas virtuozines Herzo* ir Pixiso** pjeses, kuriomis Clara bandė išgarsėti kaip pianistė ir kurias Robertas piktai užsipuldavo savo straipsniuose, tuo pat metu luošindamas savo ranką mechanizmu, turėjusiu ją stiprinti, ir taip žingsnis po žingsnio išsižadėdamas savo paties ambicijų tapti

* Henri (Heinrichas) Herzas (1803–1888) – Vienoje gimęs austrų pianistas ir kompozitorius, mokęsis fortepijono pas savo tėvą ir vėliau Paryžiaus konservatorijoje pas Antonínąą Reichą. Daug gastroliuodamas po Vakarų Europą, Jungtines Amerikos Valstijas ir net Pietų Ameriką, išgarsėjo kaip madingas pianistas, muzikos mokytojas ir publikai patrauklios muzikos kompozitorius. Jo kūrybinis palikimas (jame gausu įvairių žanrų kūrinių fortepijonui – nuo saloninių pjesių iki koncertų), anuomet liaupsintas muzikos mėgėjų ir lygintas su taip pat madingais Chopinu bei Lisztu, šiandien prisimenamas nebent muzikos istorikų.

** Johannas Peteris Pixisas (1788–1874) – Manheime gimęs vokiečių pianistas ir kompozitorius. Vienas iš daugelio Centrinėje ar Rytų Europoje gimusių pianistų virtuozų (tarp jų dar galima paminėti pagrindinį Liszto varžovą Sigismundą Thalbergą, Ignazą Moschelesą, Theodorą Doehlerį ir kt.), kurie XIX amžiaus trečiuoju–ketvirtuoju dešimtmečiais suvažiavo į Paryžių – anuomet pagrindinį, madas diktavusį Europos centrą, kur mokėsi ir pradėjo savo šlovingas karjeras. Jų koncertinių programų pagrindą sudarė standartinis to meto repertuaras: populiarūs amžininkų virtuoziniai kūriniai ir jų pačių fantazijos bei variacijos žinomomis to meto operų temomis. Jų muzikoje visų pirma buvo vertinamas grakštumas, sentimentalumas ir paviršutiniškas fortepijoninės technikos blizgesys. Visa tai niekinęs Schumannas šių atlikėjų-kompozitorių variacijas ir fantazijas vadino „keturiomis penkiomis skystos dekompozicijos stadijomis".

pianistu. Taigi šešiolika Clarai dedikuotų dainų veikiausiai kalba apie meilės atneštą sielvartą, o ne apie laimę. Beje, Clarai buvo dvylika metų, kai ji pirmą kartą sutiko pas jos tėvą studijavusį Robertą – jau tada gana ligotą ir pavojingai laisvų pažiūrų žmogų. Beje, „Iš mano ašarų skleidžias" yra vienintelė Schumanno meilės daina, kurioje pasirodo žodis „vaikas" („*Kind*") ar „vaikutis" („*Kindchen*").

Mūsų šalyje beveik nebuvo pastebėta prieš dešimt metų išleista anglų kritiko ir kriptologo Erico Samso knyga, kurioje jis išsamiai tyrinėja Schumanno dainas[14]. Laikydamasis tvirtos antianalitinės pozicijos, Samsas kai kuriuos papiktino dar ir įžūloku bandymu išplėtoti individualią Schumanno kompozicinės praktikos teoriją. Šioje teorijoje gilinamasi į sudėtingą kompozitoriaus naudotų asmeninių muzikinių simbolių sistemą. Dainoje „Iš mano ašarų skleidžias" Samsas aptinka kelias slaptas „Claros temas", tarp jų – ir anksčiau minėtą išraiškingą laipsnišką slinktį žemyn ties žodžiu „*Kindchen*". Analitikams tokie duomenys visiškai nenaudingi. Jų požiūriu, tos pačios natos tokiame pat muzikiniame kontekste visada turi įgyti vienodą garsinį pavidalą, nesvarbu ar jį būtų sukūręs Schumannas, Schubertas, ar Mendelssohnas. Tačiau kompozitoriai dažnai kuria ir vartoja asmeninius muzikinius simbolius. Tuo, pavyzdžiui, garsėjo Bergas. Schumanno atveju neįprasta galbūt tik daugybė gerai apgalvotų užuominų, kurių jis visur prikaišiojo būsimiems šifruotojams. Samsas, be abejonės, nuėjo per toli. Bet jeigu menininko kūrybą vertiname už individualų požiūrį, o ne kaip pavyzdį, iliustruojantį kokios nors bendrosios analizės sistemos veikimą, mums tikrai knietės kuo giliau įsiskverbti į menininko asmeniškų vaizdinių bei asociacijų pasaulį.

Vėl grįžtant (nors gal kiek platesniu požiūriu) prie Schumanno dainų ir jas pagimdžiusios tradicijos, būtina aptarti pačiam žanrui būdingas ypatybes. Kiekvienas muzikos žanras turi savo gyvavimo istoriją; taigi norint tęsti pradėtą kritiką, negalima tos istorijos ignoruoti. XIX amžiaus vokiečių *Lied* pradžia tvirtai suaugusi su romantizuota *Volksweise** samprata. Ir nors nuo Schuberto laikų visa tolesnė žanro istorija dažnai suprantama kaip bandymas pranokti šį idealą, kompozitoriai niekuomet neketino per daug nuo jo nutolti. Kiekvienas savaip *volkstümlich*** stilių puikiai mokėjo imituoti Beethovenas, Schubertas, Brahmsas ir net Wolfas, ką jau kalbėti apie Mahlerį. Ir vis dėlto Steinas neklydo: visos Schumanno imitacijos iš tiesų turi tą „nekalto sentimentalumo" atspalvį. Galima paminėti ir daugiau pavyzdžių: „Liaudiška dainelė (Volksliedchen)",

[14] Eric Sams, *The Songs of Robert Schumann*, rev. ed., London: Eulenburg Books, 1975.

* Liaudies melodija (*vok.*).

** Liaudiškas (*vok.*).

op. 51 Nr. 2; „Vargšas Pėteris (Der arme Peter)", op. 53 Nr. 3; „Dievo karvytė (Marienwürmchen)", op. 79 Nr. 14; „Kalvio daina (Lied eines Schmiedes)", op. 90 Nr. 1; „Mėnuli, mano sielos drauge (Mond, meine Seele Liebling)", op. 104 Nr. 1; „Aukšti aukšti kalnai (Hoch, hoch sind die Berge)", op. 138 Nr. 8.

Samsas daro panašią išvadą ir sykiu pažymi, kad šalia žodinių kriptogramų bei muzikinių citatų Schumannas nepaprastai mėgo dangstytis įvairiomis kaukėmis: ugningasis Florestanas ir savistabusis Euzebijus yra tik dažniausiai viešumai rodomi veidai. Schumannas buvo tiek į tai įnikęs, kad kai kuriuose kūriniuose, kaip antai cikluose *Karnavalas* ir *Poeto meilė*, kartais knieti sužinoti, kada gi malonės pasirodyti tikrasis Schumannas. Skirtingai nuo Beethoveno ar Schuberto dainų ciklų, nemaža dalis *Poeto meilės* dainų skamba tarsi skirtingų personažų vaidmenys: prisiminkime „Iš mano ašarų" ir palyginkime su „Nepykstu aš (Ich grolle nicht)", „Kai tavo akyse matau (Wenn ich in deine Augen seh')", „Sapne verkiau (Ich hab' im Traum geweinet)" ir kitomis. Tad jeigu norima visapusiškiau suprasti Schumanno meninius sumanymus, būtina atsižvelgti į jo savivoką žanro ir subžanro implikacijų požiūriu.

Sąvoką „personažas" iš literatūros kritikos pasiskolino muzikas, kuriam pasišventimas analizei niekuomet neužgožė to, ką Cavellas vadina „humanistine muzikos kritika", – Edwardas T. Cone'as. Savo knygos *Kompozitoriaus balsas* (*The Composer's Voice*) pradžioje Cone'as nagrinėja Schuberto *Girių karalių* (*Erlkönig*), nors tikrasis jo svarstymų laukas vėliau pasirodo esąs kur kas platesnis nei *Lied* repertuaras. Pirmiausia jis klausia, kieno yra skirtingi „balsai", pasigirstantys šioje gerai žinomoje dainoje; paskui siūlo atskirti vokalinį personažą ar personažus nuo personažo fortepijono partijoje, kuri yra kūrinio visumos pagrindas ir vienijantis elementas. Tokios svarstymų eigos, regis, būtų paranku laikytis ir analizuojant dainą „Iš mano ašarų". Iš pradžių vokalinė ir instrumentinė partijos juda lygiagrečiai arti viena kitos, tačiau jos išsiskiria tose anksčiau minėtose dviprasmiškose kadencijose. Balsas ir fortepijonas sustoja kiekvienas savo nuožiūra ir sau tinkamu metu. Kaip mums reikėtų suvokti jų tarpusavio koordinaciją? Nagrinėdamas dainas, Cone'as užduoda dar vieną itin reikšmingą klausimą: ar pianistas girdi dainininką, ir atvirkščiai (arba tiksliau – ar instrumentinis personažas girdi vokalinį personažą). Nėra jokių abejonių, kad pianistas girdi dainininką „Iš mano ašarų" 12 takte. Tačiau nesu tikras, ar jis girdi dainininką 4 takte, ir esu visiškai tikras, kad negirdi 17 takte. Čia instrumentinio personažo dėmesys nukrypsta kažkur kitur ir panyra į kažkokius paslaptingus bei nepaprastai įdomius muzikinio mąstymo procesus.

Kuo mums čia galėtų pagelbėti analizė? Cone'as visada linkęs muzikos kritiką susieti su muzikos atlikimu; ir aš esu įsitikinęs, jog atsakius į klausimus apie vokalinių bei instrumentinių personažų vaidmenis, mums pavyktų išspręsti ir interpretacinį šios trumpos, trapios ir įsimintinos dainos galvosūkį – kaip traktuoti tas fermatas 4, 8 ir 16 taktuose.

5.

Suprantama, jog mano pasiūlytos alternatyvos tradicinei muzikos analizei – šiuo atveju, Schenkerio ar pošenkerinei – neišsemia visų galimybių. Tai tik kelių tyrinėjimo krypčių pavyzdžiai, kuriuos pasitelkus galėtų ir turėtų būti plėtojama dar įvairiapusiškesnė, „humaniškesnė" ir (mano manymu) praktiškesnė muzikos kritika. Net ir pats žodis „alternatyva" neturi būti suprantamas atmetimo prasme. Neįmanoma nė įsivaizduoti, kad kuri nors viena ar kelios alternatyvios kritikos rūšys drauge galėtų pakeisti analizę – norint kompleksiškiau pažvelgti į nagrinėjamus meno reiškinius, jas kaip tik reikėtų jungti su analize. Svarbu atrasti būdus, kaip patikimai remtis ir kitokios rūšies estetinėmis vertybėmis, ne tik organiškumu.

Iš tiesų aš visai nemanau, kad mums reikėtų ištrūkti iš analizės – tik iš jos jungo.

Kaip minėjau anksčiau, nūdienos aktualijos skatina ir pačią akademinę muzikos kritiką ieškoti naujų tyrinėjimo sričių bei lanksčiau jas įsisavinti. Galingiausios iš šių aktualijų susiję su mėginimais adekvačiai įvertinti naujausią muziką. Pavyzdžiui, Morgano pozicija šiuo klausimu nedaug kuo skiriasi nuo išdėstytosios šiame straipsnyje, nors neabejotinai skiriasi tos pozicijos formulavimo būdas. Morganui nuojauta kužda, kad tradicinę analizės sampratą kaip „tam tikro teleologinio organizmo išaiškinimą" reikėtų praplėsti. Pasak jo (vartojant iš Cone'o perimtą kalbos manierą), naujosios muzikos analizė

> turi ištirti kompozitoriaus sumanymų sąsajas su jų realizacija konkrečiose kompozicijose; aptarti kompozicinės sistemos prielaidas jos generuojamai muzikai; įvertinti, kaip sukurta muzika susijusi su seniau sukurtais bei šiandien kuriamais kūriniais; nagrinėti jos suvokimo ypatumus, problemas ir t. t. Iš tiesų yra be galo daug galimybių, kuriomis galima būtų papildyti šį sąrašą.

Visiškai pritariu: „Viena labiausiai neatidėliotinų šiuolaikinės analizės užduočių – atskleisti, kaip nauja muzika atspindi šiuolaikinę tikrovę“[15].

Nedideliam akademinės bendruomenės muzikų būreliui toks pareiškimas, kad analizė turi ištirti, aptarti ir atskleisti tai, ko ji niekuomet anksčiau neketino tirti, aptarinėti ar atskleisti, tikriausiai pasirodytų gluminantis. Už šios siauros bendruomenės ribų vienintelis gluminantis dalykas būtų tai, kad Morganas taip įsikibęs „analizės“ sąvokos. Viskas, apie ką jis kalba, akivaizdžiausiai apibūdina kritiką, o tai, kaip jis visa tai išdėsto, tikrai nusipelno simpatijos.

Versta iš: Joseph Kerman, „How We Got into Analysis, and How to Get Out“, *Critical Inquiry*, 7, Winter 1980, p. 311–331*.
Vertė Veronika Janatjeva.

[15] Robert P. Morgan, „On the Analysis of Recent Music“, *Critical Inquiry*, 4, Autumn 1977, p. 40, 51.

* Nuorodos patikslintos pagal perspausdintą straipsnį rinkinyje Joseph Kerman, *Write All These Down. Essays on Music*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1994, p. 12–32. Autoriaus papildytos nuorodos išskirtos laužtiniais skliaustais.

LEONARD B. MEYER

Apie mokslą, meną – IR humanistiką

Pastaraisiais dešimtmečiais ryšiai tarp mokslų, menų ir humanistikos tapo nemąžtančio susirūpinimo, neretai audringų, o kartais ir painių diskusijų objektu*. Protingų pašaliečių nesugebėjimas suprasti mokslo kelia susirūpinimą, o abejotinos analogijos – painiavą. Neseniai kai kurias iš šių problemų aptarė molekulinės biologijos specialistas Guntheris S. Stentas[1]. Kadangi jo straipsnyje dėstoma nuomonė atstovauja požiūriui, kurį neretai prisiima mokslininkai, o tam tikromis progomis ir menininkai bei šioms sritims nepriklausantys žmonės, jo mintimis pasinaudosiu kaip atspirties tašku, o kartkartėmis ir kaip mano kontrargumentus išryškinančia priemone.

Kaip ir daugelis kitų autorių, Stentas tvirtina, jog mokslas ir menas iš esmės panašūs. Jo žodžiais tariant: „Ir menai, ir mokslai yra veiklos sritys, siekiančios atrasti ir perteikti tiesas apie pasaulį"[2]. Tačiau kad ir kaip norėtųsi pritarti troškimui suartinti vadinamąsias Dvi Kultūras, gyvybingos ir tvarios sąjungos nepavyks pasiekti ignoruojant arba užglaistant reikšmingus skirtumus. Remiantis empiriniais duomenimis apie mokslininkų, menininkų bei šioms sritims nepriklausančių žmonių elgseną, pirmoji šio straipsnio dalis skirta įrodyti, kad Stento sąjunga panašesnė į jungtuves „iš reikalo", o ne „iš meilės", ir kad jo pastangas „sutuokti" dvi skirtingas disciplinų rūšis vainikuoja ne vaisingos įžvalgos, o bergždžias nesusipratimas. Antroje dalyje keliu prielaidą, jog šis nesusipratimas kyla dėl to, kad Stentas, kaip ir daugelis mokslininkų (o taip pat ir nemaža dalis menininkų bei kitų sričių specialistų), nė neužsimena apie tai,

* Straipsnis pirmą kartą publikuotas žurnale *Critical Inquiry* 1, Autumn 1974, p. 163–217. Šiame leidinyje pateikiama sutrumpinta versija.

1 Žr. Gunther S. Stent, „Prematurity and Uniqueness in Scientific Discovery", *Scientific American*, 227, December 1972, p. 84–93. Smulkiau panagrinėsiu antrąją Stento straipsnio dalį, kurioje jis aptaria santykius tarp mokslų ir menų.

2 Ibid., p. 89.

kad dar egzistuoja humanitarai – meno teoretikai bei kritikai. Tačiau norint logiškai ir nuosekliai susieti skirtingas disciplinas, į jų tarpą privalu įtraukti ir humanitarinius mokslus, o šių viduje dar išskirti atskiras tyrinėjimų sritis.

1.

Iš pradžių aptarkime kelias pagrindines sąvokas, kuriomis Stentas apibrėžia menus ir mokslus, – tokias kaip *atradimas*, *tiesa* ir mažytis kuklus žodelis *apie*.

Mokslininkai atskleidžia faktus, ir šie, juos patikrinus, įgyja tiesos statusą. Tačiau mokslas nėra vien rinkinys faktų, kad ir kokie teisingi jie būtų. (Pavyzdžiui, teiginys, jog Žemė apvali, yra teisingas, tačiau nemoksliškas.) Mokslą sudaro teorijos ir hipotezės, kuriamos tam, kad parodytų ir paaiškintų sąsajas tarp patikrintų faktų. Negana to, teorijos skatina ieškoti naujų faktų ir juos atskleisti. Tačiau teorijoje ar hipotezėje dėstoma tiesa niekada nebūna galutinė. Ji laikina, nes iš principo neįmanoma tiksliai žinoti, ar kada nors ateityje nebus atskleista faktų, įrodančių dalinį arba visišką teorijos klaidingumą. Priklausomai nuo duomenų išsamumo ir jų „suderinamumo", o taip pat – nuo sąsajų su kitomis teorinėmis formuluotėmis, hipotezės patvirtinamos įvairiu tikimybės laipsniu. Tačiau tai nereiškia, kad visos teorijos yra vienodai tikėtinos. Pavyzdžiui, naujausios hipotezės dalelių fizikoje yra gan laikino pobūdžio, tuo tarpu paprastósios* materijos teorijos žymiai griežtesnės ir patikimesnės.

Svarbu atkreipti dėmesį, kad nors teorijos ir hipotezės patvirtinamos tik laikinai, jos būna paneigiamos galutinai. O atmetus klaidingas teorijas, likusiųjų pagrįstumas tampa dar labiau tikėtinas. Taip savotišku kultūriniu-istoriniu bandymų ir klaidų keliu mokslas juda tiesos link – vienose srityse beveik priartėdamas prie visiško tikrumo, o kitose pateikdamas tik negalutinius ar neišsamius atsakymus į rūpimas problemas. Atsižvelgiant į šias aplinkybes galima pagrįstai tvirtinti, kad mokslas ne tik siekia, bet ir pajėgia formuluoti tiesas apie pasaulį.

Sąryšiai, kuriuos paaiškina mokslinės teorijos, *egzistuoja* gamtoje. DNR molekulės struktūra liko kokia buvusi net ir po to, kai Jamesas Watsonas ir Francis Crickas suformulavo jos struktūros teoriją. Jie nesukūrė molekulės struktūros – jie tik ją *atrado*. Arba kad neatrodytų, jog norima paneigti mokslininkų kūrybingumą, galima sakyti, kad jie *sukūrė* teoriją, paaiškinančią DNR

* Paprastoji, barioninė materija – mums matoma materija.

struktūrą. Negana to, nors Watsono ir Cricko atradimas pakeitė visą molekulinės struktūros teoriją (t. y. tai, kaip mes ją aiškiname), jų darbai nepakeitė prigimtinių sąryšių molekulės viduje. Kitaip tariant, mes remiamės – ir, matyt, ne be pagrindo – prielaida, kad nors gamtą aiškinančios teorijos gali keistis, gamtos pasaulio sąryšius grindžiantys principai yra pastovūs laiko ir erdvės atžvilgiu. Pavyzdžiui, dviguba spiralė yra tokia pat, kokia buvo prieš dešimt tūkstančių metų, ir visur, kur tik ji egzistuoja.

Tačiau to negalėtume pasakyti apie meno kūrinius. *Hamletas, Gernika* (*Guernica*) ir Styginių kvartetas cis-moll tiesiog *neegzistavo*, kol pirmojo neparašė Williamas Shakespeare'as, antrosios nenutapė Pablo Picasso ir trečiojo nesukomponavo Ludwigas van Beethovenas. Svarus skirtumo tarp mokslo ir meno įrodymas yra mums įprastas kalbėjimo būdas. Tarkim, net jei Styginių kvartete cis-moll naudojami gramatikos ir sintaksės elementai jau anksčiau egzistavo kaip XIX amžiaus pradžios muzikinio stiliaus dalis (kurį, beje, pats Beethovenas padėjo formuoti), mes nesakome, kad Beethovenas „atrado" Styginių kvartetą cis-moll, o veikiau kad jį *sukūrė* ar *sukomponavo*. Antra vertus, nesakoma, kad Watsonas ir Crickas „sukūrė" dvigubą spiralę; sakoma, kad jie *atrado* DNR struktūrą ar kad jie suformulavo tos struktūros teoriją.

Ankstesnės pastraipos pradžioje neatsitiktinai paminėjau *Hamletą*, nes, kaip ir daugeliui kitų savo kūrinių, Shakespeare'as jam pritaikė iš ankstesnio šaltinio pasiskolintą siužetą. Tad jeigu „mums labiau rūpėtų ne tiksli žodžių seka, o turinys"[3], iš tiesų neturėtų būti jokio skirtumo, ar skaitome Shakespeare'o dramą, ar jos pirmtakę, iš kurios buvo pasiskolintas siužetas, ar pasaką, kurios pagrindu buvo sukurta ta ankstesnioji pjesė. Tačiau aišku, kad taip nėra. Ir Stentas neabejotinai žino, kad būtent čia slypi problema, nors jo svarstymai ir problemos „sprendimas" man atrodo iš esmės klaidingi ir klaidinantys. Vadinasi, bergždžias būtų ir atskirų jo argumentų aptarimas. Todėl verčiau perkirsiu šią į Gordijaus mazgą susipynusią argumentaciją aštria, bet paprasta takoskyra, teigdamas, jog esama giluminio ir pamatinio skirtumo tarp mokslo teorijų, kuriomis kažkas *teigiama*, ir meno kūrinių, kuriais kažkas *parodoma*.

Mokslo teorijos susideda iš propozicinių teiginių arba hipotezių, kuriomis išreiškiami bei paaiškinami dėsningai pasikartojantys santykiai, sutinkami gamtos reiškinių, socialinės elgsenos ir žmonių veiklos pasauliuose. Jos yra bendros, nes nusako klases bei tipus, ir abstrakčios, nes apibūdina tik kai kuriuos gamtos

[3] Ibid.

pasaulio požymius. Pavyzdžiui, traukos dėsnis išreiškia santykį tarp objektų masės ir atstumo tarp jų. Tačiau šiuo dėsniu neapibrėžiama jų forma, spalva, faktūra, jų dydis ar medžiaga – nebent jie kaip nors įtakotų masę.

Tuo tarpu meno kūriniai yra parodomieji pavidalai, kurie, panašiai kaip gamtos ar žmonių elgsenos pasaulių fenomenai, gali būti patiriami kaip malonūs, įdomūs ar jaudinantys. Net ir tai, kas atvaizduojama vaizduojamajame mene, yra ne abstrakti samprata *apie* santykių visumą, bet konkretus *jų* parodymas – parodymas, kurio specifiškumas tiesiogiai išplaukia iš tų santykių visumos. Suvokti Michelangelo *Mozę* mums padeda ne abstraktūs kintamieji, tokie kaip masė, faktūra, spalva, forma ar siužetas, bet unikalūs santykiai, atsirandantys susijungus visiems šiems elementams. Ne mažiau svarbu ir tai, kad statula nėra suvokiama kaip bendrasis teiginys apie marmuro cheminę sudėtį, žmogaus kūno proporcijas, žydų tautos istoriją, Renesanso skulptūros stilių ar net estetinio patyrimo prigimtį. Šis objektas skirtas ne teoriniams apibendrinimams, bet estetiniam vertinimui ir atsakui sukelti[4].

Vis dėlto problema kur kas sudėtingesnė, nes suvokdami meno kūrinius ir į juos reaguodami mes vis dėlto remiamės klasifikaciniais sprendimais. Kai žvelgiame į statulą, skaitome eilėraštį (perskaitydami jį mintyse) ar klausomės styginių kvarteto, mūsų vertinimas priklauso nuo įsisavintų hipotezių (išsiugdytų nesąmoningų tikimybinių sprendimų) apie tolesnę kūrinio eigą, plėtotę ir pabaigą. Tokios įsisavintos hipotezės iš dalies priklauso nuo mūsų bendro pasaulio pažinimo, o ypač nuo kitų panašių meno kūrinių – jų stiliaus, formos, žanro, temos ar siužeto – pažinimo. Tačiau nors tai, kaip suvokiame meno kūrinius, panašiai kaip kad suvokiame saulėlydžius ar futbolą, priklauso nuo to, ką galėtume pavadinti *teiginių įpročiais*, šie įpročiai (priešingai nei mokslo teorijos) nėra aiškiai suformuluotos sampratos. Meno kūriniai, kuriais galime gėrėtis šių įpročių dėka, patys savaime taip pat nėra teiginiai. Michelangelo *Mozė*, Styginių kvartetas cis-moll ar Johno Keatso sonetas „Kai man baisu, kad galiu nustoti buvęs (When I have fears that I may cease to be)" yra parodomieji pavidalai, kurių specifiniai, nepasikartojantys santykiai grindžia ir formuoja konkretų estetinį patyrimą.

[4] Skirtumą tarp teiginio (*proposition*) ir parodymo (*presentation*) taikliausiai apibūdina paskutinės Archibaldo MacLeisho eilėraščio „Ars Poetica" eilutės:

Eilėraštis turėtų ne reikšti,
O būti.

Net jei, tarkime, mokslininkai nekuria kaip menininkai, o tik atranda ir formuluoja, ką tuomet veikia išradėjai? Suprantama, jų veikla neapsiriboja vien jau egzistuojančius santykius paaiškinančių teorijų konstravimu. Jie kuria naujoves: ratą ir lėktuvą, spausdinimo presą ir televiziją, drėkinimo ir santechnikos įrenginius. Nesumenkinant kūrybinio išradimų aspekto, svarbu atkreipti dėmesį į tai, kad išradimai taip pat yra bendrieji ir bendriniai tam tikrai veiklos rūšiai. Todėl jie lygintini ne su meno kūriniais, bet su pasikartojančių kūrybinių principų išradimais, t. y. su poetinėmis formomis (pavyzdžiui, sonetu), muzikinėmis technikomis (pavyzdžiui, imitaciniu kontrapunktu) ar vaizdo struktūravimo būdais (pavyzdžiui, linijine perspektyva). Kadangi išrandamas tik bendrasis principas, išradimai analogiški teiginiais išreikštoms teorijoms, o ne konkretiems meno kūriniams. Iš to galima daryti išvadą, kad (kaip paaiškės vėliau) vienalaikiai išradimai, kaip ir vienalaikiai mokslo teorijų ar meno technikų atradimai, yra ne toks jau retas dalykas.

Taigi išrasti galima bendrąjį technologinį principą. Niekas neišradinėja vienetinių, unikalių artefaktų. Iš vieno automobilio beveik tiek pat naudos, kiek iš vieno telefono. Kitaip tariant, unikalaus objekto padarymas būtų ne išradimas, o kūryba. Tarpinę padėtį tarp tikro išradimo ir meno kūrinio užima vienetinių, išskirtinių taikomojo meno pavyzdžių sukūrimas, kaip antai George'o Washingtono tiltas ar Franko Lloydo Wrighto [suprojektuotas] *Robie House* pastatas. Tačiau net ir šiais atvejais „meniškas" yra ne bendras principas (tilto pakabinimo technika ar gembių konstrukcija), t. y. išradimas, o konkretaus sumanymo individualumas.

Takoskyra tarp teiginiais išreikštų mokslo teorijų ir meno kūrinių parodomojo būvio svarbi tuo, jog ji padeda paaiškinti įdomius skirtumus tarp mokslininkų ir menininkų (bei jų publikos) elgsenos. Negana to, iš šių elgsenos skirtumų matyti, kad nors mokslo atradimų, bendrinių išradimų ir meninės kūrybos psichologija įvairiais požiūriais gali būti panaši, lygybės ženklą tarp šių veiklos rūšių rezultatų būtų galima dėti nebent klaidingai interpretuojant kiekvienos iš jų prigimtį.

Reikia pabrėžti, kad nepakanka vien tvirtinti, jog vėlesni meno kūriniai, kaip ir mokslo teorijos, „pakeičia" ankstesniuosius. Tam reikia kokių nors empirinių įrodymų. Stokojant eksperimentiškai patikrintų psichologijos duomenų, geriausias mūsų turimas įrodymas yra įprasta mokslininkų, menininkų ir kitos plačiosios publikos elgsena. Aptarkime keletą elgsenos skirtumų.

1. Aktyviai dirbantys mokslininkai labai retai – net ir tais retais atvejais veikiau savo malonumui nei iš profesinės pareigos – skaito originalius savo pirmtakų darbus, pavyzdžiui, Newtono *Pagrindus* (*Principia*), Darwino *Rūšių kilmę* (*Origin of Species*) ar Einsteino darbus apie reliatyvumą. Jie skaito „vadovėlines" santraukas, kuriose glaustai pateikiami praeities mokslinių atradimų rezultatai. Kaip rašo C. P. Snow: „Nė vienam gamtamokslininkui ar studijuojančiam gamtos mokslus nėra reikalo skaityti originalius savo pirmtakų darbus. Paprastai jiems net nekyla mintis to daryti. Rutherfordas buvo vienas žymiausių eksperimentinės fizikos atstovų, tačiau nė vienas branduolinės fizikos specialistas šiandien nestudijuotų prieš penkiasdešimt metų paskelbtų jo tyrinėjimų. Jų turinys tapo bendro susitarimo, vadovėlių, šiuolaikinių darbų, gyvosios dabarties savastimi"[5]. Moksle įmanomas nuolat besikaupiančių žinių apibendrinimas, nes mokslo teorijos yra propozicinės, t. y. susijusios su bendraisiais, klasifikaciniais teiginiais, kurie apibūdina ir paaiškina gamtoje egzistuojančius sąryšius.

Tuo tarpu menuose situacija visiškai priešinga. Menininkai, kritikai ir publika dažnai nesutaria, tačiau jie visi karštai pritartų minčiai, kad meno kūrinių negalima sprausti į santraukas bei apibendrinimus. Rašytojai ir skaitytojai studijuoja ne dramų, eilėraščių ar romanų santraukas, bet jų originalus; dailininkai ir jų gerbėjai primygtinai nori išvysti originalius meno kūrinius – bodimasi net geromis reprodukcijomis; o muzikai pabrėžia, kad kur kas svarbiau išgirsti pačią kompoziciją, kokią ją sukūrė kompozitorius, nei klausytis kažkokių teiginių apie ją. Mokslininkas, neskaitęs Newtono, Darwino ar Einsteino, niekuo neypatingas. Užtat humanitaras, neskaitęs *Hamleto*, nematęs Picasso paveikslų ar negirdėjęs nė vieno Beethoveno styginių kvarteto, yra tikra anomalija.

Iš to išplaukia kitas akivaizdus skirtumas: studijuojant menus, niekas nesimoko iš vadovėlių, kuriuose dėstomi naujausi humanitarinių mokslų atradimai. O jei vis dėlto pasitelkiami vadovėliai, juose pilna ištraukų ir reprodukcijų, iliustruojančių istorikų arba kritikų hipotezes. Laikoma savaime suprantamu dalyku, kad studentai yra skaitę, matę ar girdėję vadovėliuose minimų ar ištraukomis iliustruojamų kūrinių originalus. Taip yra dėl to, kad meno kūriniai –

[5] Charles P. Snow, *Public Affairs*, New York: Scribner, 1971, p. 94–95. Apie šį faktą trumpai užsimena Guntheris S. Stentas („Prematurity", p. 91) ir Thomas Kuhnas savo knygoje *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago: University of Chicago Press, 1962 [lietuviškas vertimas *Mokslo revoliucijų struktūra*, Vilnius: Pradai, 2003]. Pastarojo nuomone, tokia mokymo technika taikoma ne dėl to, kad mokslininkai „pasitiki savo paradigmomis", bet dėl to, kad pradinėse ugdymo pakopose jie mokomi įgyti teiginiais išreikštas žinias.

net tikroviškiausi vaizduojamojo meno pavyzdžiai – yra ne bendrieji teiginiai apie pasaulį ar jausmus, o konkrečių pavidalų, sudarančių pagrindą estetiniam patyrimui, parodymas.

2. Tai, kad propozicinis mokslo pobūdis skiriasi nuo parodomosios meno kūrinių prigimties, parodo dar viena reikšminga skirtybė. C. P. Snow ir kiti pabrėžia, kad mokslo teorijos išstumia viena kitą, o meno kūriniai – ne. Pavyzdžiui, Johanneso Keplerio atradimas, kad planetų orbitos yra elipsinės, paneigė ir išstūmė epiciklų teoriją.

Kadangi, kaip jau minėta anksčiau, mokslo teorijos susideda iš bendrųjų, abstrakčių teiginių apie pasikartojančius santykius tarp pasirinktų kintamųjų, iš esmės įmanoma empiriškai patikrinti jų pagrįstumą ir įvertinti „suderinamumą" su kitomis žiniomis. Tai atlikus, siūlomos identiškus santykius pagrindžiančios alternatyvios hipotezės, kurios dažniausiai viena kitą paneigia: tik vienas teisingas teiginys gali užimti jam skirtą „vietą" tarp kitų koncepcijų ir paaiškinimų. Tokiu būdu teorijos bei hipotezės išstumia viena kitą.

Tačiau niekas negali pakeisti konkrečių fenomenų, kuriuos paaiškina teorija. Jie nėra bendri, abstraktūs ar pasikartojantys. Taigi nors yra tik viena teisinga hipotezė, paaiškinanti, kokiu būdu vandens lašeliams laužiant šviesos spindulius susidaro saulėlydžio spalvos, esti nesuskaičiuojama daugybė skirtingų saulėlydžių, kaskart keliančių pasigėrėjimą savo ypatingumu. Tikrai būtų keista įrodinėti, kad vienas saulėlydis paneigė ar išstūmė kitą.

Meno kūriniai taip pat yra atskiri parodomieji fenomenai, tik jie sukurti žmogaus, o ne aptinkami gamtoje. Panašiai kaip gamtiniai objektai ar įvykiai, meno kūriniai, kaip bus matyti vėliau, gali būti teoriškai ir kritiškai nagrinėjami. Tačiau jie nėra abstraktūs, bendrieji teiginiai *per se*. Jie patys yra, o taip pat parodo (*present*) ir vaizduoja (*re-present*) konkrečius, atskirus reliacinius objektus arba įvykius. Meno kūriniai gali sekti vienas paskui kitą laike, tačiau jie nėra nei kaip nors patikrinami, nei vienas kitą atmetantys, nes jie nėra propoziciniai. Tai akivaizdžiai patvirtina ir kasdienė patirtis: Aristotelio, Ptolemajo ir Otto Folino mokslinės teorijos dabar įdomios nebent istoriniu požiūriu, o štai Mozarto muzika, Michelangelo skulptūros, Sofoklio ir Shakespeare'o dramos tebėra nesenkantys estetinių įžvalgų ir pasigėrėjimo šaltiniai.

Net jei kūriniuose vaizduojamas tas pats objektas, o jų įžvalgų kokybė panaši, vėlesni kūriniai neišstumia ankstesniųjų. Rembrandto Nukryžiuotasis nepaneigia, nepakeičia ir neišstumia Titiano ar Crivelli nukryžiuotųjų, o *Ka-*

ralius Lyras (*King Lear*) nėra *Timono Atėniečio* (*Timon of Athens*) pakaitalas, kitaip nei Darwino teorija, išstūmusi specialaus kūrimo* hipotezę[6]. *Lyras* vaidinamas dažniau už *Timoną* ne dėl to, kad jis yra „teisingesnis" (žr. toliau) teiginių ar semantikos požiūriu, bet dėl to, kad jis turtingesnis savo parodomuoju aspektu bei sintakse. Meno kūriniai – ypač panašaus stiliaus, žanro, siužeto ar formos – vieni kitų nepaneigia, neatmeta ir neskelbia negaliojančiais. Jie vienas kitą papildo ir paaiškina.

3. Kitas mokslininkų ir menininkų elgsenos skirtumas parodo, kad takoskyra tarp propozicinių teorijų atradimo ir parodomųjų pavidalų sukūrimo yra neišgalvota ir logiška: reikšmingiausius savo darbus mokslininkai ir menininkai sukuria skirtingais gyvenimo tarpsniais.

Manau, niekas neprieštarautų tam, jog dauguma didžiųjų mokslo atradimų – visiškai naujų teorinių formuluočių – padaroma mokslininkams esant gana jauniems (nors jų paskelbimas gali kiek užsitęsti, kaip kad nutiko Newtonui). Tuo tarpu geriausi dailininkų, rašytojų ir kompozitorių kūriniai dažniausiai būdavo sukuriami vėlyvuoju jų gyvenimo tarpsniu, net jei gyvenimas būdavo trumpas, kaip, pavyzdžiui, Mozarto ar Keatso[7]. Galima prisiminti paskutiniuosius Beethoveno styginių kvartetus ar Verdi *Otello*, sukurtą, kai autoriui buvo septyniasdešimt ketveri, geriausius Rembrandto portretus, nutapytus paskutiniaisiais jo gyvenimo metais, Michelangelo *Paskutinįjį teismą*, užbaigtą jam perkopus šeštą dešimtį, Goethe's *Faustą* ir Miltono *Prarastąjį rojų* (*Paradise Lost*), parašytus, kai jų autoriams buvo beveik šešiasdešimt.

* Viena iš ortodoksiško krikščionių kreacianizmo – koncepcijos, kad Dievas sukuria kiekvieno žmogaus sielą, kuri jam gimstant susijungia su kūnu – doktrinų, skelbianti, jog Dievo sukurtame pasaulyje vienintelis žmogus turi sielą, t. y. ji specialiai sukurta žmonių giminei.

6 Šiuo požiūriu Snow pasirodo įžvalgesnis už Stentą („Prematurity", p. 91–92). Jis rašo: „Humanitarinėje kultūroje nėra vidinio progreso. Joje vyksta permainos, bet nėra jokio progreso ar bendro susitarimo plėtros" (*Public Affairs*, p. 95). Bet Snow tik pusėtinai teisus. Jo teiginys taikomas meno kūriniams, tačiau jie sudaro tik dalį „humanitarinės kultūros". Kitaip nei menininkai, humanitarai teoretikai iš tiesų formuluoja teorijas, kurios *gali* papildyti arba išstumti viena kitą. Teorijų konstravimo sunkumai humanitariniuose moksluose, kur kumuliatyvinė raida tapo išimtimi, aptariami antroje šio straipsnio dalyje.

7 Mozarto šedevrai ir geriausi Keatso eilėraščiai buvo sukurti per paskutiniuosius penkerius jų gyvenimo metus. Jeigu jie būtų gyvenę ilgiau, jų vėlesni kūriniai tikriausiai būtų pranokę (nors ir neišstūmę) tuos, kurie egzistuoja dabar. Bet kaip dažnai būna, čia pat galima prisiminti ir priešingų pavyzdžių. Savo geriausius (ir novatoriškiausius) eilėraščius Wordsworthas sukūrė iki trisdešimties; vėlesni jo kūriniai – neabejotinai menkesnės kokybės.

Tai papildo dar vienas elgsenos skirtumas. Dažniausiai „didžiais" mokslininkais laikomi tie, kurie suformuluoja radikaliai naujas teorijas apie gamtos pasaulį. Tai novatoriai, kurie, Thomaso Kuhno žodžiais tariant[8], padarė perversmą to meto paradigmoje. Atmintyje pirmiausia iškyla Keplerio, Newtono, Darwino, Einsteino vardai. Tačiau nepaisant vis dar gajų iš XIX amžiaus paveldėtų mitų, tai nebuvo būdinga menams. Bachas, Mozartas ir net Beethovenas; Raffaello, Titianas ir Rembrandtas; Shakespeare'as, Cervantesas ir Goethe – nė vienas iš jų nebuvo radikalus novatorius. Jie neapvertė aukštyn kojom tuometinės sintaksės, stiliaus ar žanro. Jie veikiau jais rėmėsi ir plėtojo. Kaip pažymi Ronaldas S. Crane'as, „originaliam menininkui labai paranku, [...] kai „forma", kurią jis ketina pritaikyti, yra plačiai kultivuojama jo amžininkų bei artimiausių pirmtakų – tokiu atveju didžioji dalis su medžiagos ir technikų išradinėjimu susijusio darbo jau būna atlikta"[9].

Kalbant apie muziką, XVIII amžiaus pabaigoje kūrusių kompozitorių išrastas ir pradėtas kultivuoti sonatos formos principas – naujovė, kurią su reikšmingomis išlygomis būtų galima prilyginti technologiniam išradimui – buvo itin parankus Haydnui, kuris pasinaudojo jų naujovėmis formos ir technikų srityje. O Haydno plėtota sonatos forma savo ruožtu buvo naudinga Mozartui ir Beethovenui. Naująją paradigmą – sonatos formos „idėją", kurią galima suvokti kaip propozicinę – sukūrė ankstyvojo klasicizmo kompozitoriai – Georgas Christophas Wagenseilis, Giovanni Battista Sammartini, C. Ph. E. Bachas ir kiti, kurių muzika dabar retai atliekama ir kurių vardai prisimenami nebent muzikos istorikų. Vadinasi, mene geriausius kūrinius sukuria egzistuojančios stilistinės paradigmos plėtotojai. Moksle viskas atvirkščiai: prisimenami tik naujų teorijų, kurių teisumas pasitvirtina, atradėjai, o tų teorijų plėtotojai dažniausiai užmirštami.

Iš kur tokie elgsenos skirtumai? Reikia manyti, kad bent iš dalies juos nulemia skirtumas tarp galimybių ir sąlygų, palankių naujoviškiems teiginiams atrasti ir skatinančių kurti originalius parodomuosius pavidalus.

Mokslininkas pradeda nuo problemos, paprastai kylančios dėl to, kad esama teorija nebegali adekvačiai paaiškinti naujai atrandamų empirinių duomenų. Jo tikslas – suformuluoti ir, jeigu įmanoma, patikrinti naują hipotezę, kuri labiau

[8] Vykstant giliems paradigmos pokyčiams, santykiai tarp duomenų ir teorijos tampa ypač subtilūs ir sudėtingi (žr. Kuhn, *Scientific Revolutions*, sk. 8, 12).

[9] R. S. Crane, *Principles of Literary History*, Chicago: University of Chicago Press, 1967, p. 70–71.

atitiktų faktus nei vyraujanti hipotezė. Tam reikia sugebėti naujai pažvelgti į „senus faktus". Tačiau juo stipriau įsišaknija vyraujanti teorija (kaip būdas suvokti ir konceptualizuoti pasaulyje egzistuojančius santykius), juo sudėtingiau formuluoti alternatyvius teiginius ir sunkiau atsikratyti tendencingo pasaulio matymo pro tradicijos akinius. Tikėjimas gali lengvai virsti matymu. [...]

Gebėjimas pasaulyje atskleisti naujus santykius žymia dalimi priklauso nuo savotiško naivumo, leidžiančio netradiciškai pažvelgti į duomenis. Prieš sukurdamas naują planetinių orbitų teoriją, Kepleris turėjo kovoti ir nepasiduoti tradicinei pažiūrai, postulavusiai, kad judėjimas apskritimu yra tobulas ir dėl to visuotinai privalomas. Tą patį pabrėžia Jeremy's Bernsteinas, pasakodamas, kaip Hendrikui Lorentzui buvo sunku pripažinti Einsteino teoriją: „Dėl priešinimosi Einsteino teorijai tikriausiai buvo kaltas jo amžius. Tiek Lorentzui, tiek Poincaré buvo netoli penkiasdešimties, kai jie ėmė kovoti su krize, kuri, jų manymu, ištiko fiziką po Michelsono ir Morley'aus eksperimento. Tam tikra prasme *jie per daug žinojo*: pernelyg gerai išmanė klasikinę fiziką, kad galėtų jos atsisakyti. Einsteinui tebuvo dvidešimt šešeri, kai buvo išspausdinta jo specialioji teorija (ne tik šis, bet ir beveik visi kiti išties reikšmingi atradimai teorinės fizikos srityje priklauso vyrams iki trisdešimties metų)" (kursyvas mano)[10]. Kadangi jauni žmonės apskritai būna mažiau įjunkę į vyraujančius pasaulio konceptualizavimo būdus, naujas teorijas dažniausiai pasiseka atrasti mokslinės karjeros pradžioje. Ir kadangi pagrindinis dėmesys moksle skiriamas atrasti ir paaiškinti dėsningus santykius tarp įvykių, labiausiai gerbiami ir ilgiausiai prisimenami tie, kuriems pasiseka suformuluoti naujas, ženklios įtakos tolesnei mokslo raidai turinčias teorijas – tokias, kurios ne tik keičia mūsų supratimą ir pažinimą, bet ir nurodo kelius naujų duomenų paieškoms.

[10] Jeremy Bernstein, „Profiles – Albert Einstein – 1", *New Yorker*, 1973 03 10. Žr. taip pat Kuhn, *Scientific Revolutions*, p. 149, ir Freeman J. Dyson, „Innovation in Physics", *Scientific American*, 199, September 1958, p. 78.

Kuhnas pažymi (*Scientific Revolutions*, p. 165), kad naivus gali būti ir pašalietis – kokioje nors srityje neseniai pradėjęs veiklą žmogus. Panašūs dalykai gali turėti įtakos ir naujovių atsiradimui menuose. Pavyzdžiui, pačius novatoriškiausius savo eilėraščius – „On the Morning of Christ's Nativity" ir „Lycidas" – Miltonas parašė iki jam sukako trisdešimt. *Kameratą*, kurios eksperimentai padėjo pamatus operos žanrui, sudarė pašaliečiai – literatai ir diletantai (kaip ir pats grupės vadovas grafas Bardi) – ir keletas išsimokslinusių profesionalų. Žinoma, meno novatoriai gali ir toliau kurti šedevrus. Tačiau tie, kurie paskleidžia radikalias stilistines naujoves, retai kada sukuria aukščiausios kokybės kūrinius. Jie svarbūs labiau istoriniu nei meniniu požiūriu.

Antra vertus, menininkams labiau rūpi ne bendrųjų principų atradimas, bet jų panaudojimas. Jie naudojasi vyraujančios paradigmos – egzistuojančio stiliaus gramatikos, sintaksės ir formos sąrangos – taisyklėmis bei normomis tam, kad iš atskirų elementų sukurtų originalų pavidalą – meno kūrinį. Tačiau jiems nebūtina, kaip kad mėginsiu įrodyti vėliau, konceptualizuoti ar juoba mokėti paaiškinti taisykles, kuriomis jie remiasi. Praktika ir patirtimi grindžiamas „žinojimas" gali būti nebylus. Tai, kad menininkai supranta taisykles, reiškia, kad jie gali jas efektyviai ir efektingai panaudoti, o ne formuluoti kaip teiginius. Žmonės gali vartoti ir nuo seno kuo sėkmingiausiai vartoja kalbą, nors negali suformuluoti arba paaiškinti gramatikos, sintaksės, prozodijos ar retorikos taisyklių, ką jau kalbėti apie tokias sąvokas kaip generatyvinė gramatika. Panašiai jie kadaise sugebėjo pastatyti Šartro katedrą, nors nežinojo propozicinių inžinerijos principų – tamprumo, jėgos, slėgio dėsnių ir pan. Tas pat pasakytina ir apie kitus menus. Pavyzdžiui, tonali sintaksė kompozitorių buvo vartojama daug seniau, nei buvo suformuluota praktikai tinkama tonalios harmonijos teorija.

Stilius yra sudėtinga tikimybių „sistema", kurios rėmuose menininkas renkasi iš keleto lygiaverčių galimybių, t. y. į kurią atsižvelgdamas jis išranda ir sujungia įvairias struktūras, sukuria ir atpalaiduoja įtampas, komponuoja ir gludina formos dalių proporcijas. Be tikimybinės paradigmos nebūtų jokios kūrybinės atrankos, kadangi, nustačius griežtas veiksmų taisykles, visi pasirinkimai būtų numatyti iš anksto, o originalumas – neįmanomas. Tokia situacija artima akademiniam menui. Antra vertus, jeigu nebūtų jokių taisyklių, – viskas būtų leidžiama ir visos galimybės būtų vienodai tikėtinos – menininkas nuolatos svyruotų negalėdamas apsispręsti: neribotai didelis alternatyvų kiekis trukdytų sąmoningam pasirinkimui.

Stilius menininkui yra tarsi atspirties taškas: jis siūlo tam tikrus orientyrus, bet nenulemia konkretaus pasirinkimo. Pavyzdžiui, Elžbietos I laikų anglų kalbos sintaksės normos, prozodijos ir dramaturgijos principai apribojo daugelį Shakespeare'o pasirinkimų. Tačiau minėtieji dalykai nenulėmė konkrečių žodžių, gestų ar veiksmų, skirtų Hamletui, Gertrūdai ar Klaudijui. Tai priklausė ne tik nuo Shakespeare'o išmonės kuriant įdomias alternatyvas ir numatant jų įtaką tolesnei veiksmo eigai, bet ir nuo sugebėjimo jautriai įvertinti (būnant pirmuoju savo paties kūrinių skaitytoju) jų keliamą poveikį bei pagal tai atitinkamai pasirinkti.

Gebėjimas kūrybiškai mąstyti ir įsivaizduoti iš dalies priklauso nuo įgimtų proto ir jausenos ypatybių. Menininkas jį taip pat gali įgyti su patirtimi: atkakliai ir nenuilstamai dirbdamas jis išmoksta kurti daug žadančias galimybes

ir numatyti jų implikacijas. Nuo patirties – ne tik pasaulio, bet ir kitų meno kūrinių pažinimo – iš dalies priklauso ir sugebėjimas jautriai bei įžvalgiai pasirinkti. Kitaip tariant, menininko sugebėjimas *efektyviai* pasirinkti priklauso nuo to, kiek tai įgyvendinti leidžia esamos stiliaus taisyklės, o mokėjimą *efektingai* jomis pasinaudoti lemia jo išradingumas ir nuovoka – abu šie gebėjimai žymia dalimi įgyjami su patirtimi.

Kaip tik dėl to, kad išmonę, įžvalgumą ir nuovoką ugdo praktika ir patirtis, geriausius savo darbus menininkai dažniausiai sukuria vėlyvuoju gyvenimo tarpsniu. Dėl tos pačios priežasties geriausius kūrinius sukuria ne tie, kurie skleidžia naujas stilistines paradigmas, bet tie, kuriems pasiseka išplėtoti jau esamas – t. y. menininkams, kurie turėjo galimybę įsisavinti kokio nors stiliaus tikimybes ir jo veikimo būdus, patyrinėti jų galimybes ir įgusti pasirenkant įsidėmėtinas bei pasigėrėtinas alternatyvas.

4. Nors mano pagrindinis uždavinys – aptarti skirtumus tarp mokslų ir menų, nenorėčiau tvirtinti, kad tarp jų nesama jokio panašumo. Kūrybinio proceso psichologijoje esti dar daug neatrastų dalykų, tačiau būtent šioje srityje, regis, galima atrasti tam tikrų bendrumų[11]. Tiek mokslininkams, tiek menininkams būtinos didelės disciplinuotos energijos atsargos, protas sudėtingiems sąryšiams suvokti, vaizduotė sąvokų bei struktūrų implikacijoms numatyti ir pakantumas neapibrėžtumo bei neaiškumo keliamai įtampai. Tiksliau sakant, tiek mokslininkai, tiek ir menininkai, regis, taiko savotišką bandymų ir klaidų metodą. Kaip rašė Beethovenas: „Daugelį metų prisimenu kadaise man toptelėjusią temą. Daug ką keičiu, *atmetu ir eksperimentuoju, kol būnu visiškai patenkintas*; ir tik tada mano galvoje prasideda tos temos perdirbimas (*Verarbeitung*) – plečiant, koncentruojant, aukštyn ir žemyn" (kursyvas mano)[12]. Tačiau psichologiniai mokslininkų ir menininkų kūrybinių procesų panašumai neužtikrina, jog šių procesų padariniai – teorijos ir meno kūriniai – bus kuo nors panašūs; kaip kad ir faktas, jog energija yra ir garso, ir šviesos šaltinis, neužtikrina, kad abu šie reiškiniai bus patiriami ir suvokiami kaip tapatūs.

[11] Arthuras Koestleris savo knygoje *The Creative Act*, New York: Macmillan, 1967, pabrėžia, kad originalumas yra sudedamoji estetinės vertės dalis. Tačiau jeigu *originalumą* (naujų formų, sintaksės ir t. t. atradimą) skirtume nuo *išradingumo* (išradingo esamų priemonių taikymo), tuomet originalumas ne visose kultūrose buvo laikomas vertės kriterijumi – ypač daugelyje nevakarietiškųjų kultūrų. Šis teiginys bus aptariamas kiek vėliau.

[12] Cituojama iš Martin Cooper, *Beethoven: The Last Decade, 1817-1827*, London: Macmillan, 1970, p. 129–30.

Net ir originalumas, kuris, kaip dažnai manoma, būdingas tiek mokslui, tiek menui, šiose srityse apibrėžia gan skirtingą elgesį. Tai rodo paprastas pavyzdys: sitaru improvizuojantis Pietų Indijos muzikantas pasitelkia jau ne vieną kartą naudotą garsyną, sintaksę ir formos sąrangą. Taigi nauja yra ne tai, kokiomis stiliaus taisyklėmis ar archetipine schema jis vadovaujasi muzikuodamas, bet jų aktualizavimas konkrečiame meno kūrinyje. Kompozitorius-atlikėjas laikomas originaliu ne dėl to, kad padaro perversmą tradicinėje paradigmoje, bet dėl to, kad sumaniai ir išradingai pritaikydamas esamas taisykles sukuria naują parodomąjį pavidalą, skirtą mūsų estetiniam pasigėrėjimui. Tuo tarpu mokslininkas, kuris tik nežymiai varijuoja egzistuojančią teoriją iš esmės vis kartodamas tą patį eksperimentą, nebūtų laikomas itin originaliu ar kūrybingu, nors jo darbo reikalingumu niekas nedrįstų abejoti.

Brėžti takoskyrą tarp meno kūrinių parodomojo pobūdžio ir mokslinių teorijų propozicinės prigimties naudinga ne vien filosofine prasme. Kai imama painioti šiuos du skirtingus „žinojimo" būdus, praktinės pasekmės gali būti mažų mažiausiai keistos, o gal ir nepageidautinos.

Netolimoje praeityje mokslinis atradimas kaip kūrybingumo modelis buvo neretai pritaikomas ir menui (ypač muzikai ir vizualiems menams), o originalumą imta tapatinti su stilistiniu atsinaujinimu. Pasak Haroldo Rosenbergo, buvo ieškoma teiginiais išreikštų naujovių, pavyzdžiui, nustatant kategoriškas taisykles: naudoti tik vieną spalvą, tapyti tik tiesias linijas, viską vynioti į drobę, muzikinius santykius pasirinkti tik iš prieš tai sudarytos aukščių ir trukmių sekos arba paprasčiausiai mesti kauliuką[13].

Šį naujovių siekį galima paaiškinti istoriškai. XX amžiaus pradžia pasižymėjo didele stilių įvairove. Kartu sugyveno daugybė skirtingų nacionalinių ir individualių kūrybos manierų. Tuo pat metu buvo vis daugiau sužinoma apie kitokius stilius, naudotus kitose kultūrose ir ankstesnėse epochose. Visa persmelkiantis pliuralizmo pojūtis drauge su numanomu vyraujančio stiliaus silpnėjimu kėlė įspūdį, kad menas yra iš tiesų dirbtinis, o gal net sutartinis dalykas. Viskas atrodė įmanoma. Dėl to pasirinkimas tapo kančia. Šiuo požiūriu ano meto menininkų išrastos propozicinės programos gali būti suvokiamos kaip būdai apriboti pasirinkimą arba, atsitiktinumų meno atveju, jo apskritai išvengti[14].

[13] Harold Rosenberg, *The Tradition of the New*, New York: Horizon Press, 1959, p. 67.

[14] Pasirinkimo, žinoma, nebuvo išvengta. Pasikeitė tik tai, kas buvo renkamasi: galų gale juk šie menininkai *pasirinko* nesirinkti.

Tuo pat metu mokslas ėmė įgyti vis didesnę reikšmę visame Vakarų mąstyme bei ideologijoje. Mėgindami kopijuoti mokslo laimėjimus ar galbūt nesąmoningai siekdami panašaus prestižo, daugelis menininkų sutelkė savo dėmesį ir pastangas ne į meno kūrimą, bet į naujų meno teorijų formulavimą. Įsivaizduojama lygybė tarp meno ir mokslo tapo ypač akivaizdi, kai meno kūrinius buvo pradėta vadinti *eksperimentiniais*.

Nors tai galima paaiškinti istoriškai, nėra jokios garantijos, kad ši analogija patikima. Kartu su anksčiau aptartais gilesniais skirtumais faktas, kad mokslo ir meno originalumo kriterijai skiriasi, rodo, jog ši analogija yra klaidinga. Ar ji bus estetiškai vaisinga, parodys istorija[15].

Įdomu ir net smagu tai, jog pjedestalas, ant kurio nūdienos moksle ir mene keliamas naujumas, akivaizdžiai stovi ant klaidingo įsivaizdavimo pamato. Naujumas mene tapo vertybe beveik išimtinai Vakarų kultūros areale, ir šis reiškinys yra palyginti naujas. Maždaug iki XVIII amžiaus pradžios niekas negalėjo tikėtis, kad menininkai ims maištauti prieš nusistovėjusią tvarką. Meno laimėjimai ir originalumas buvo tapatinami veikiau su išradingu tradicinių priemonių taikymu nei su kokio nors revoliucingo stiliaus išradimu. Juo keisčiau, kai Kuhnas rašo, jog „moksle nesiekiama naujumo tik dėl jo paties, kaip kad daugelyje kitų kūrybos sričių“[16].

Čia susitinka paradoksas ir ironija. Daugelis šiuolaikinių menininkų, manydami, jog to siekia mokslas (kurį jie stengiasi kopijuoti), ieškojo būtent naujumo. Betgi ne tik analogija buvo klaidinga, o ir pats įsivaizduojamas tikslas! O labiausiai ironiška tai, kad jeigu meno kūriniai iš tiesų būtų panašūs į mokslo teorijas, vieną dieną gali pasirodyti, kad jie, kaip ir tos teorijos, yra klaidingi, ir tuomet juos tektų atmesti. Iš viso šito eksperimentavimo išliktų tik kokios istorinės keistenybės, lygintinos su eteriu ar flogistonu.

5. Dar vieną elgsenos skirtumą tarp mokslo ir meno, susijusį su originalumo samprata, atskleidžia vienalaikių atradimų atvejai. Faktai iškalbingi ir nepaneigiami. Nepriklausomai vienas nuo kito ir labai panašiu metu Newtonas ir Leibnitzas atrado diferencialinį ir integralinį skaičiavimą, o Darwinas ir Alfredas R. Wallace'as suformulavo panašias evoliucijos teorijas – ir tai tik patys žymiausi pavyzdžiai. Tačiau niekada nėra nutikę taip, kad du vienas nuo kito

[15] Vis dėlto reikia pripažinti, kad tiek moksle, tiek mene ir klaidingos teorijos gali būti vaisingos.

[16] Kuhn, *Scientific Revolutions*, p. 168. Apie naujovių vertinimą taip pat žr. Jacob Bronowski, „The Creative Process“, *Scientific American*, 199, September 1958.

nepriklausomai dirbantys menininkai vienu metu būtų sukūrę tą patį kūrinį. Sunku net įsivaizduoti, kad du karalienės Elžbietos I laikų dramaturgai vienu metu būtų sukūrę po pjesę, kurią mes šiandien vadintume *Hamletu*, du XIX amžiaus pradžios kompozitoriai būtų sukūrę po Styginių kvartetą cis-moll, kurį parašė Beethovenas, arba du XX amžiaus pradžios dailininkai būtų nutapę *Avinjono mergeles* (*Les demoiselles d'Avignon*). Kaltinimai dėl neteisėto hėgelizmo taikymo ar ginčytino istorizmo negali užgožti fakto, kad susiklosčius palankioms aplinkybėms labai padidėja tikimybė, jog bus padarytas tam tikras mokslo atradimas. Watsono pasakojimas knygoje *Dviguba spiralė* (*The Double Helix*) įtaigiai atskleidžia, kad jeigu jiedu su Cricku nebūtų pasiskubinę, kas nors kitas būtų išsprendęs šią problemą anksčiau už juos. Nereikia būti nė istorinio determinizmo šalininku, kad galėtum daryti prielaidą, jog jei Tsung Dao Lee ir Chen Ning Yangas savo laiku nebūtų paneigę „pariteto“ tvermės dėsnio, žinant XX amžiaus 6-ojo dešimtmečio mokslo lygį, tai būtų greitu laiku padaręs koks nors kitas mokslininkas[17]. Bet jeigu Igoris Stravinskis savo laiku nebūtų sukūręs *Psalmių simfonijos*, ji niekada nebūtų buvusi sukurta.

Tai vėlgi siejasi su skirtumu tarp propozicinių teiginių ir parodomųjų pavidalų. Kadangi teisingų bendrųjų teiginių apie kokią nors gamtos reiškinių klasę skaičius, atrodytų, yra baigtinis, visai tikėtina, kad susiklosčius palankioms kultūrinėms ir istorinėms sąlygoms ne vienas mokslininkas galėtų atrasti tuos pačius santykius ar suformuluoti juos aiškinančią teoriją. Tačiau lygiai kaip dėl šviesos refrakcijos susidaro nepakartojama kiekvieno saulėlydžio spalvų įvairovė, taip ir pagal tam tikras stiliaus taisykles, kad ir kokios pastovios ar griežtos jos būtų, galima sukurti nesuskaičiuojamą daugybę skirtingų meno kūrinių. Vadinasi, vienalaikio to paties meno kūrinio atsiradimo tikimybė beveik lygi nuliui.

Jau buvau užsiminęs, kad naujų meno technikų išradimas ir technologinės naujovės vyksta analogiškai. Kadangi atrandama tai, kas pakartojama, t. y. pats bendrasis principas (pavyzdžiui, soneto forma ar kaitusis kontrapunktas, drėkinimo sistema ar garo variklis), vienalaikio atradimo atvejai turėtų būti galimi

[17] Tai konstatuoja ir Harry's D. Huskey'us: „Šios apžvalgos autoriaus nuomone, nėra nepakeičiamų žmonių, kai ateina laikas stumti raidą pirmyn. [...] Esu tikras, kad jei mums to būtų reikėję, su kelių žmonių komanda iš Moore'o mokyklos būtume galėję sukurti nuolatinėje kompiuterio atmintyje saugomos programos pavyzdį. Tai nė kiek nesumenkina Janoso von Neumano gebėjimo įžvelgti šios idėjos svarbą ir išplėtoti savo koncepcijas tokiu greičiu, kad likusiems beliko tenkintis susižavėjusių lenktynių žiūrovų vaidmeniu“ („On the History of Computing“, *Science*, 180, 1973 05 11).

abiejose srityse. Gerai žinoma, kad tai neretai nutinka technologijų srityje. Tai patvirtina Johnas R. Pierce'as, kuris teigia, jog dėl įvairių priežasčių „vienalaikio atradimo galimybė didesnė technologijų nei mokslo srityje"[18]. Menuose, deja, gana sunku išskirti konkrečius atradimo atvejus. Stiliaus pokyčius ar naujas technikas retai kada fiksuoja vienas kūrinys, veikiau – daugybė niekam nebežinomų kūrinių. Jie bręsta palaipsniui, daugelį metų. Pavyzdžiui, kubizmas pamažu susiformavo iš Cézanne'o ir jo amžininkų tapybos. XX amžiaus pradžioje jis tiesiog sklandė ore. Jis galėjo „sklandyti ore", nes tai buvo bendra idėja. Bet būtų tikrai keista ir nederama sakyti, jog ore sklandė kažkoks konkretus jo pavidalas, kaip antai *Avinjono mergelės*. Per vėlesnį dešimtmetį muzikoje susiformavo serializmas – jo pradžia gali būti ryškus vienalaikio atradimo menuose pavyzdys. Akivaizdu, kad ir Josephui Haueriui, ir Arnoldui Schönbergui labai panašiu metu ir nepriklausomai vienas nuo kito kilo mintis – bendrasis principas – komponuoti muziką iš dvylikos tonų.

6. Ir menai, ir mokslai yra bendros žmonių veiklos padarinys. Tačiau abiem atvejais ta bendra veikla labai skirtinga. Meno kūriniai atsiskleidžia vieni per kitus. *Hamletą* ir Styginių kvartetą cis-moll mums padeda suvokti ir įvertinti kitos skaitytos pjesės bei girdėtos kompozicijos. Iš dalies šis suvokimas nepavaldus laikui. Manet paveikslai daro poveikį tam, kaip vertiname Goya'os paveikslus (ir atvirkščiai) – lygiai kaip jie keičia mūsų supratimą apie jo amžininkų ir pasekėjų paveikslus. Tačiau nors kultūroje juos sieja tarpusavio priklausomybė, specifiniai meno kūrinį sudarantys sąryšiai suformuoja išbaigtą ir vientisą pavidalą, kuris „logiškai" – tik ne istoriškai ar psichologiškai – yra nepriklausomas nuo kitų meno kūrinių.

Mokslas yra bendros žmonių veiklos padarinys kita, labiau tiesiogine prasme. Skirtingai nuo meno kūrinių, mokslinės hipotezės pačios savaime nėra vientisos ir išbaigtos. Jų tarpusavio priklausomybė daugiau nei istorinė ar psichologinė. Jos viena kitą papildo ir pagrindžia logiškai bei sistemiškai. Tad nuoseklumo ir vientisumo mokslui teikia ne atskiros hipotezės, o didesnis, išsamesnis tarpusavyje susijusių atradimų visetas. Joelas H. Hildebrandas išdėsto šią mintį paprastai ir aiškiai: „Iš informacijos fragmentų mes konstruojame nepaprasto grožio struktūras, kurios, kaip stipriausių žmogaus proto ir dvasios galių pasiekimas, prilygsta geriausiems meno ir literatūros kūriniams"[19]. Atkreipkite

[18] John R. Pierce, „Innovation in Technology", *Scientific American*, 199, September 1958, p. 117.
[19] Joel H. Hildebrand, „Order from Chaos", *Science*, 150, 1965 10 22.

dėmesį, kad mokslas kaip bendra veikla lyginamas su atskirais meno kūriniais. Kai C. P. Snow pasakoja, jog Diracui „vienintelis aukščiausias atpildas už jo mokslinę veiklą buvo pojūtis, kad jis irgi prisidėjo prie šio didingo *rūmo* statybos“[20], jis taip pat netiesiogiai kalba apie kolektyvinį mokslo pobūdį.

Kadangi meno kūriniai nėra propoziciniai, jų neįmanoma išdėstyti logiška ir sistemiška tvarka. Vėlyvesnio Manet kūrinio negalima logiškai išvesti iš ankstesnio, o juo labiau iš Courbet ar Delacroix kūrinių. Net jei pavyzdžiu imtume visą Manet kūrybą, ji nepagrindžia kitų meno kūrinių taip, kaip evoliucijos teorija pagrindžia hipotezes apie paveldimų požymių perdavimą palikuonims. Galbūt kaip tik dėl to, kad meno kūriniai vieni su kitais susiję mažiau reglamentuotais ryšiais, menininkai retai kada apie savo veiklą mąsto kaip apie bendrą ar bendruomeninį reikalą[21]. Picasso tikrai nelaikė savo *Avinjono mergelių* indėliu į šiuolaikinę tapybą, nors šis kūrinys neabejotinai turėjo didžiulės įtakos jos raidai.

7. Kreipiant kalbą nuo mokslo teorijų ir meno kūrinių prigimties bei genezės, dabar vertėtų aptarti, kaip laikui bėgant keičiasi mūsų požiūris į šiuos dalykus.

Kai pirmą kartą suformuluojama kokia nors reikšminga mokslo teorija, dažnai ji atrodo keista, neįprasta ir gluminanti, nes skatina mus visiškai naujai „pažvelgti“ į pasaulį. Jeigu ši teorija pripažįstama ir patvirtinama, ji palaipsniui tampa kultūros dalimi, įprastu būdu suvokti ir paaiškinti pasaulį. Kai tai įvyksta, neįprastais ir gluminančiais atrodę dalykai tampa paprasti ir savaime suprantami. Štai kaip Freemanas Dysonas aprašo Jameso Clerko Maxwello teorijos pripažinimą: „Didžiausia kliūtis Maxwello teorijai anuomet buvo tai, jog niekas negalėjo suvokti elektros lauko ne mechaninės fizikos požiūriu. [...] Tik po ilgo laiko tapo įmanoma užmiršti mechaninius modelius ir įsivaizduoti elektros lauką kaip kažką elementaraus ir nedalomo. [...] Įvykus šiam lūžiui, atsiskleidė visas Maxwello lygčių paprastumas ir grožis: tapo *sunkiai suvokiama, dėl ko kilo šitiek kliūčių*“ (kursyvas mano)[22].

[20] Snow, *Public Affairs*, p. 97.

[21] Bet vėlgi yra ir kitokių pavyzdžių. Profesorė Barbara H. Smith atkreipė mano dėmesį (esu jai labai dėkingas už konstruktyvią kritiką ir konkrečius pasiūlymus), kad „F. G. Lorca savo *Kruvinas vestuves* (*Bodas de sangre*) visų pirma regėjo kaip indėlį į ispanų teatro atgaivinimą“ (iš privačios korespondencijos). Taip pat ir Wagneris savo kūrybą laikė indėliu į didingą vokiečių kultūros visumą. Tačiau tokie atvejai, susiję su palyginti neseniai įvykusiais pokyčiais kultūros ideologijoje (pavyzdžiui, su nacionalizmo banga), yra laikytini išimtimis.

[22] Freeman Dyson, „Innovation in Physics“, *Scientific American*, 199, September 1958, p. 76.

Iškilūs meno kūriniai iš pradžių taip pat dažnai atrodo keisti ir gluminantys. Tačiau nors jie remiasi stilistine paradigma ir yra jos dalis, jie niekad nebūna pilnai absorbuojami. Tokios meninės „idėjos“ kaip sonetas, leitmotyvas ar puantilizmas tarsi moksliniai principai tapdami bendrosios praktikos dalimi ilgainiui praranda tą savo keistumą. Tačiau Keatso sonetas „Kai man baisu, kad galiu nustoti buvęs“, Wagnerio *Tristanas ir Isolde* ar Seurat *Sekmadienio popietė Granžatos saloje* (*Un dimanche après-midi sur l'île de la Grande Jatte*) netampa bendrosios praktikos dalimi, nes kiekvienu iš šių atvejų taikant bendruosius principus sukuriami ypatingi ir unikalūs pavidalai, kurie išlaiko didžią dalį savo pirmapradžio keistumo.

Trumpiau tariant, skirtumas tas, kad sėkmingai pasitvirtinusi mokslo teorija taip lengvai virsta mums įprastu būdu suvokti pasaulyje egzistuojančius sąryšius, kad visiškai praranda keistumo ir naujumo aurą. Tuo tarpu meno kūrinio sėkmė glūdi jo gebėjime išlikti naujam, nuostabiam ir paslaptingam, net kai su juo susiduriama nebe pirmą kartą. Taip yra dėl to, kad bendrieji teiginiai gali tapti kasdienės mąstysenos dalimi: Newtono idėjas gali suprasti kiekvienas nuovokesnis aukštesniųjų klasių moksleivis, nors jų formulavimas pačiam Newtonui kainavo nemažai pastangų. Tuo tarpu reikšmingi meno kūriniai – tokie kaip *Hamletas*, *Avinjono mergelės* ar Styginių kvartetas cis-moll – iki šiol nepaliaujamai mus stebina ir glumina.

◆ ◆ ◆

Kaip jau buvo minėta, mokslo teorijos yra konstruktai, įvardijantys sąryšius tarp dėsningų ir nekintamų fenomenų. Fenomenai – planetų judėjimas, molekulinės struktūros, ekonomikos funkcionavimas ir pan. – nėra iš ko nors išvedami ir dėl to negali į niekąkita nurodyti ar būti *apie* kažką kita. Jais nieko neparodoma ir neteigiama. Jie yra. Tiesiogiai ar netiesiogiai teorijos išvedamos iš šių egzistuojančių duotybių ir į jas nurodo. Kadangi teorijos ir fenomenai tarpusavy susiję būtent tokiu būdu, yra įprasta ir iš tiesų pateisinama sakyti, kad teorijos yra „apie“ fenomenus: pavyzdžiui, Watsono ir Cricko pasiūlyta teorija yra *apie* DNR molekulės struktūrą; pasiūlos ir paklausos dėsnis yra *apie* kainų kitimą tam tikromis ekonominėmis sąlygomis; teorijos ar kritikos darbas humanitarinių mokslų srityje gali būti *apie* sonatos formą ar *Mėnesienos* sonatą.

Bet apie ką yra *Mėnesienos* sonata? Pasak legendos, kai Beethoveno paklausė, ką reiškia jo sonata, – t. y. *apie* ką ji, – kompozitorius sėdo prie fortepijono ir paskambino ją antrąsyk. Jo atsakymas atrodo ne tik tinkamas, bet ir įtikinamas. Antra vertus, įsivaizduokime, jei fiziko paprašytų paaiškinti, ką reiškia traukos dėsnis, o jis tada numestų ant žemės kokį nors daiktą. Tikriausiai pamanytume, kad jis pajuokavo norėdamas išsisukti nuo atsakymo, – t. y. kad jo atsakymas netinkamas. Beethoveno atsakymas priimtinas, o fiziko – ne, nes *Mėnesienos* sonata neperteikia pasaulio tikrovės tokia pat prasme kaip traukos dėsnis. Ji nieko nenurodo – net tonacinių ar laiko santykių, iš kurių yra sudaryta. Ji pati *yra* kažkas, t. y. meno kūrinys.

Galima prieštarauti, kad muzika yra ypatingas atvejis, mat joje dažniausiai niekas konkrečiai nevaizduojama, kaip kad dažname literatūros ar plastinių menų kūrinyje. Tačiau tokia nuostata, nors ir labai paplitusi, yra klaidinga. Santykiai tarp meno kūrinių ir to, ką jie nurodo, yra itin subtilūs ir sudėtingi, tad verčiau apibūdinsiu juos tik keliais bendrais bruožais. Manyčiau, daugelis rimtų kritikų iš esmės turėtų pritarti mano dėstomam požiūriui.

Daugelyje meno kūrinių pasitelkiami tikri faktai ir įvykiai, kurie yra arba nutinka pasaulyje – žodžiai, gestai, linijos, spalvos, formos, veiksmai. Tačiau kai menininkas juos pavaizduoja, jie taip transformuojami, kad galutinis pavidalas įgyja gamtos reiškiniams būdingą vientisumą ir autonomiškumą. Estetinio pavidalo vientisumas akivaizdus netgi tais atvejais, kai kūrinio tema tampa istorinis įvykis ar asmuo, pavyzdžiui, dramoje *Julijus Cezaris* ar romane *Karas ir taika*. Taigi norėdami suprasti dramą ar romaną remiamės savo gyvenimiška patirtimi (ir ypač kitais grožiniais tekstais) ir tuo, ką jaučiame esant tikėtina ir įtikima. Tačiau mums visai nesvarbu, ar, tarkim, dramoje *Julijus Cezaris* tiksliai ir teisingai perteikiamos veikėjų kalbos, įvykiai ir veiksmai (nors būtų priešingai, jeigu skaitytume istorijos veikalą). Svarbi yra veikiau jos vidinė darna ir įtaiga. Barbara H. Smith atkreipė dėmesį, kad „meno kūrinys suteikia stimulą ir progą labai išgrynintam, turiningam, tačiau ir labai dirbtinam pažintiniam potyriui, nes patirdami meno kūrinį galime jausti pasitenkinimą, kurį jaučiame ieškodami ir įgydami žinių, nors jokių žinių galime ir neįgyti. Arba, tiksliau sakant, meno kūrinyje visų pirma įgyjame žinių *apie* jį patį, apie išgalvotą mikrokosmą, kurį galima pažinti tik jam numatytu būdu“[23].

[23] Barbara H. Smith, „Literature as Performance, Fiction, and Art“, *Journal of Philosophy*, 67, 16, 1979 08 20.

Visų pirma pasaulis meno kūriniuose atsiskleidžia visai kitaip negu bendruosiuose teiginiuose. *Hamlete* vaizduojamas princo elgesys tam tikrose buitinėse ir politinėse situacijose, – kurias iš dalies suprantame dėl to, kad panašūs nutikimai mums žinomi iš gyvenimiškos patirties, – tėra grožinės literatūros priemonėmis sukurta iliustracija, o ne teorija apie žmogaus elgseną ar politinius veiksmus. Bet jeigu į *Hamlete* vaizduojamą pasaulį pažvelgtume mokslo akimis, tai šią pjesę, matyt, reikėtų laikyti viena didžiausių nesėkmių visoje žmonijos istorijoje. Apie pasaulį bylojančios teorijos ir istorijos vertinamos pagal jų tikslumą, aiškumą ir pagrįstumą. Tačiau šūsnys apie *Hamletą* prirašytų kritikos knygų byloja apie tai, kad jame išsakytų teiginių „turinys" toli gražu nėra konkretus ar tikslus. Kaip ir bet kuris pasaulyje egzistuojantis fenomenas, ši pjesė gali tapti teorinio tyrinėjimo objektu, ir tuomet publika bei kritikai gali samprotauti apie jos teiginių „prasmę". Tačiau kaip meno kūrinys ji yra ne teiginiais išreikštas paaiškinimas, o parodomoji iliustracija.

Emocijos taip pat nėra tai, „apie" ką bylojama meno kūriniuose, nors meistriškai pavaizduoti dalykai ar iliustracijos gali giliai paliesti mūsų jausmus ir nušviesti protą. Dar daugiau: meno kūriniai gali sukelti ir nulemti mūsų patiriamas emocijas kaip ir daugelis kitų fenomenų – saulėlydžiai, futbolo rungtynės ar politiniai susitarimai. Tuo tarpu formuluoti teorijas apie emocijas yra ne meno, o psichologijos uždavinys. Pasitelkdamas psichologijos teorijas, o jei šių kol kas tėra užuomazgos ir rudimentai – tiesiog sveiką protą, humanitaras-kritikas gali mėginti paaiškinti mūsų reakcijas į konkretų meno kūrinį. Tačiau nei meno kūrinys, nei nuostabus saulėlydis, nei jaudinančios futbolo rungtynės ar sukrečiantys politiniai susitarimai nėra *apie* šiuos potyrius. Daugybė mokslininkų yra pastebėję, kad moksliniai atradimai dažnai susiję su ženkliu emociniu pakilimu. Tačiau galima įtarti, kad tik nedaugelis drįstų tvirtinti, jog pats atradimas buvo „apie" jų emocinį patyrimą.

Trečioji sąvoka iš problemiškosios Stento trijulės – *tiesa* – yra pati kebliausia. Teorijų patvirtinimas yra ne tik laikinas, bet ir priklausomas nuo tokių dalykų kaip jų aiškinamoji galia bei hipotezės paprastumas atsižvelgiant į galimas alternatyvas, o taip pat nuo jų suderinamumo su kitomis teorijomis ir duomenimis. Net priešingi duomenys ne visada lemia jų paneigimą. Teorinės formuluotės gali gerokai pralenkti turimus faktus, o į akivaizdžius prieštaravimus neretai žiūrima pro pirštus, norint išsaugoti teorijų aiškinamąją galią ir grakštumą. Šie keblumai, o drauge ir įvairios istorinės kadaise įsigalėjusių pažiūrų peripetijos ilgainiui atpratino mokslininkus nuo tvirtinimų, esą jų

teorijos yra teisingos[24]. Tačiau man atrodo, kad kai kurios teorijos taip patikimai remiasi gausių įrodymų svoriu ir susijusių hipotezių visuma, kad jų tiesos nebeįmanoma paneigti. Sakyti, kad jos laikinos, būtų tokia pat priekabė, kaip kad aiškinti, jog teiginys „Visi žmonės mirtingi" yra tik tikėtinas, nes duomenys kol kas nėra galutiniai.

Tačiau mokslo teorijų klaidingumą galima įrodyti, nes jos yra bendrieji teiginiai apie santykius tarp pasaulyje egzistuojančių fenomenų. Iš principo galima empiriškai patikrinti teoriją, kuri paaiškina, kaip saulėlydžio spalvos priklauso nuo šviesos spindulių lūžio vandens lašeliuose, arba tą, kuri paaiškina prekių kainų priklausomybę nuo pasiūlos ir paklausos laisvosios rinkos sąlygomis. Bet tvirtinti, kad vienas kuris saulėlydis yra teisingas (arba klaidingas), paprasčiausiai nėra jokios prasmės. (Nors, aišku, galima išskirti jo kokybę sakant, kad jis ypač ryškus ir spalvingas. Taip pat galima iškelti teoriją apie mūsų estetinių ir emocinių reakcijų priklausomybę nuo šių saulėlydžio ypatybių.) Kadangi saulėlydžiai ir kainų pokyčiai yra pasaulyje egzistuojantys fenomenai, o ne teiginiai *apie* pasaulį, žodžiai *teisingas* ir *klaidingas* šiuo atveju yra tiesiog nesvarbūs ir beprasmiai.

Tas pat pasakytina ir apie meno kūrinius. Mes juk nesakome, kad jie „teisingi" – nebent perkeltine prasme. Ką reikštų patvirtinti ar atmesti *Hamletą*, *Avinjono mergeles* ar Styginių kvartetą cis-moll? Kokiais duomenimis ar eksperimentais galėtume patikrinti jų patikimumą? Atsakytume, kad *jokiais*, nes patikrinti galima bendrąsias teorijas apie pasaulį, o ne jame egzistuojančius fenomenus ar konkrečias jų apraiškas. Tokių neišmanėliškų „testų" kaip, pavyzdžiui, vaizdavimo tikroviškumas, rezultatai gali būti tiesiog juokingi: nejau „realistinis" Johno Steinbecko romanas *Rūstybės kekės* (*Grapes of Wrath*)

[24] Regis, taip nutiko ir Kuhnui. Tačiau norint „dar giliau ir subtiliau suprasti gamtą" nepakanka vien pradėti „nuo pirmykščių ištakų" (Kuhn, *Scientific Revolutions*, p. 169). Reikia nuolatos ieškoti, o kartkartėmis ir atrasti tiesas. Nebūtina remtis teleologiniu mokslo pažangos modeliu – tuo, pagal kurį *tiesa* sudaiktinama kaip kažkoks objektyviai egzistuojantis tikslas, laukianti kažkur „anapus", kol ją kas nors suras, kad patikėtum, jog mokslas juda tiesos link. Kuhno iškelta mokslo istorijos ir biologinės evoliucijos analogija, kuri jam atrodo svarbi savo nuomonės pagrindimui, iš tiesų yra klaidinanti. Mokslininkai, kaip ir kiti žmonės, siekia savo tikslų (nors gamtoje vykstantys procesai yra betiksliai), tuo tarpu santykiai, kuriuos paaiškina mokslas, egzistuoja pasaulyje kaip reiškiniai ir tampa duomenimis, pagal kuriuos įvertinamas teorijos teisingumas, nors patys reiškiniai (evoliucijos faktai) niekaip nesusiję su tuo, kurie tikslai ar tiesos gali būti įvertintos.

yra teisingesnis už *Guliverio keliones* (*Gulliver's Travels*) ar Goethe's *Faustą?* Nejau iliustratyvus Rockwello Kento menas yra teisingas, o Boscho ir Picasso paveikslai klaidingi? (Nors, aišku, visiškai pridera sakyti, kad vienas meno kūrinys yra įdomesnis ar grakštesnis, smagesnis ar paveikesnis už kitą, kaip kad apibūdiname kitus parodomuosius fenomenus – saulėlydžius, futbolo rungtynes ar politinius susitarimus.)

Istorija taip pat rodo, kad sąvokų „teisingas" ir „klaidingas" negalima taikyti menui. Jeigu meno kūriniai būtų teiginiais išreikštos tiesos apie pasaulį, istorijos eigoje jie išstumtų vieni kitus taip pat, kaip mokslo teorijos. Tai reiškia, kad vėlesni meno kūriniai pasirodytų įtikinamesni už ankstesniuosius ir užimtų jų vietą. Tačiau taip, žinoma, nėra. Būtų absurdiška teigti, kad menas nuolatos artėja tiesos link – nuo Sofoklio iki Shakespeare'o ir iki Pinterio, nuo Josquino iki Mozarto ir iki Bartóko, nuo Fidijo iki Donatello ir iki Rodino.

Iškilūs meno kūriniai reikalauja mūsų pritarimo. Kaip ir pasitvirtinusios teorijos, jie atrodo akivaizdūs ir nepaneigiami, prasmingi ir neišvengiami, nepriekaištingi ir atveriantys esmę. Iš jų neabejotinai sklinda kažkokia „tiesa". Tačiau jie įtikinami ir įtaigūs ne dėl to, kad yra sudaryti iš pasitvirtinusių bendrųjų teiginių apie fenomenų pasaulį, o dėl to, kad jų parodomiems pavidalams bei sąryšiams būdingas vidinis vientisumas ir autonomiška darna. Tai, žinoma, nepaneigia fakto, kad vaizdavimas mene, ypač literatūroje, turi būti įtikimas, t. y. sutapti (plačiąja ir neapibrėžta prasme) su mūsų patiriamo-

[25] Esama taip pat ir nepramanytų vaizdavimo būdų – pavyzdžiui, biografijose, kuriose atvirai dėstomos empirinės tiesos. Biografijų klasifikavimo klausimas peržengia mano kompetencijos ribas, tačiau kelios pastabos čia būtų labai tinkamos.

Biografijose vaizduojami konkretūs įvykiai ir asmenybės bruožai. Jie turi kuo tiksliau atitikti dokumentuotą medžiagą. Tačiau aprašomi dalykai nėra dėstomi tokiomis pat teiginiais išreikštomis tiesomis kaip moksle. Biografijos yra veikiau turimuose duomenyse slypinčių būdo savybių ir sąryšių realizuotos interpretacijos. Dėl šios priežasties apie tą patį asmenį galima parašyti keletą skirtingų biografijų, kaip kad įmanomos kelios skirtingos tos pačios muzikinės partitūros ar poetinio teksto interpretacijos. Ir lygiai taip pat, kaip simfonijos atlikimas gali būti proziškas ir nuobodus, biografija gali būti parašyta tiksliai, tačiau neįdomiai ir blankiai. Iš to galima daryti išvadą, jog yra skirtumas tarp tiesos ir tikslumo. Apie tą patį asmenį gali būti prirašyta nesuskaičiuojama daugybė netikslių ir dėl to „neteisingų" biografijų, tačiau nėra vienintelės „teisingos" biografijos, kaip kad nėra vienintelio „teisingo" kokios nors simfonijos atlikimo.

Biografijos, man regis, yra savotiškos istorijos. Jose gali būti daugiau ar mažiau apgaulės, kaip ir istorijose, tačiau jų negalima laikyti literatūros kūriniais, kaip, pavyzdžiui, romanų (net ir istorinių). Žinoma, biografijos pretenduoja į tai, kad jų aprašomi asmenys

mis pasaulio ir žmogaus elgsenos tikimybėmis[25]. Tačiau net ir šiuo tariamai panašiu atveju mokslas ir menas labai skiriasi: mokslo teorijos yra bendrieji teiginiai, kurių teisingumą galima patikrinti juos pritaikant konkretiems fenomenams, o meno kūriniai yra konkretūs fenomenai, kurių įtikimumas remiasi bendrąja patirtimi.

Turint galvoje, kad meno kūriniai lygintini ne su mokslo teorijomis *apie* fenomenus, bet su pačiais fenomenais, pradeda aiškėti ir kiti santykiai tarp meno ir tiesos. Remiantis meno kūriniais (kaip ir gamtos reiškiniais), galima kurti bendrąsias teorijas. Panašiai kaip moksle, šios teorijos gali būti pateikiamos labai aiškiai suformuluotos, kaip, pavyzdžiui, filosofijoje, psichologijoje, sociologijoje ar muzikos teorijoje. Šių teorijų pagrįstumą, bent teoriškai, galima patikrinti. Bet kuris meno kūrinio suvokėjas taip pat sau pasidaro tam tikras išvadas, kurios, galima sakyti, tampa bendrosiomis tiesomis. Būtina pabrėžti, jog menininkas parodo tam tikrus sąryšius, kurių pagrindu galima sudaryti bendruosius teiginius, tačiau jis, kitaip negu mokslininkas, nepateikia jokių teorijų. Iš pramanytų sąryšių neretai daromos bendraisiais teiginiais išreikštos išvados, nes meno kūriniuose žmogiškoji prigimtis parodoma ypač ryškiai ir tiksliai.

Negana to, tokios ryškios situacijos, kokios vaizduojamos pjesėse *Karalius Lyras* ar *Volponė*, ar tokie įsimenami veikėjai kaip Koriolanas ar mesjė Žurdenas ne vien skatina daryti tokias išvadas, bet ir daro ženklų poveikį tam, kaip suvokiame ir konceptualizuojame žmogiškąją būtį. Žvelgiant šiuo rakursu, meno kūrinių santykis su tiesa tampa ne vien „pasyvus" (t. y. kūriniuose dėstoma tie-

iš tiesų kažkada gyveno. Tačiau ši pretenzija yra istorinė ir visiškai nesusijusi su tuo, kas vadinama *menine tiesa*. Jei pasirodytų, jog niekados nebuvo jokio daktaro Johnsono, Jameso Boswello *Gyvenimas* [*Samuelio Johnsono gyvenimas* (*The Life of Samuel Johnson*) – viena žymiausių visų laikų biografijų; *vert. past.*] nustotų buvęs biografija ir nebebūtų prasmės jo vertinti istorinio tikslumo požiūriu. Tikriausiai pasikeistų ir šio veikalo žanras: tuomet jį veikiausiai reikėtų vadinti pramanyta biografija.

Iš to kyla įdomus klausimas: kuo skiriasi tikra biografija nuo pramanytos? Spėju, kad šis skirtumas iš esmės priklauso nuo to, ką mes laikome labiau tikėtinu. Kai yra žinoma, kad kokiame nors veikale aprašoma biografija ar istorija yra tikra, vaizdavimo tikslumą tarsi garantuoja pats žanras. Vadinasi, šiuo atveju skaitytojas yra pasirengęs patikėti vaizduojamais įvykiais ir sąryšiais, kurie būtų galėję pasirodyti absurdiški ir pašėlusiai neįtikėtini neva „realistiškai" pavaizduotuose prasimanymuose. Kitaip tariant, pramanyto pasakojimo kūrėjas turi pasitelkti visą savo sumanumą ir išmonę, kad neįtikimus dalykus paverstų įtikimais, tuo tarpu biografas ar istorikas pasitelkia tik savo išmanymą, kad nuosekliai išdėstytų įtikimus dalykus, suteikdamas formą atsitiktinumui.

sa tiesiog sutampa su mūsų gyvenimiška patirtimi), bet ir „aktyvus" – meno kūriniai, kaip ir kiti pasaulyje egzistuojantys fenomenai (o gal net labiau), itin stipriai veikia mūsų pasaulėjautą, pasaulėvoką ir egzistencinę patirtį. Šiuo požiūriu menas ir mokslas iš tiesų panašūs. Saulės patekėjimą virš horizonto regėtume visiškai kitaip, jeigu nežinotume heliocentrinės teorijos; lygiai taip pat jūros vaizdinys mūsų sąmonėje būtų visai kitoks, jei niekad nebūtume matę Turnerio paveikslų, o apie žmogaus elgseną suprastume kur kas mažiau, jeigu ji nebūtų taip vaizdžiai aprašyta Shakespeare'o dramose.

Sykį suformuluotos, mokslo teorijos tampa kultūros fenomenais ir kaip tokios gali tapti kitų mokslo sričių – pavyzdžiui, filosofijos ar istorijos – tyrinėjimo objektais. Kaip ir kiti fenomenai – saulėlydžiai, šachmatų partijos ar meno kūriniai – teorijos gali kelti estetinį pasigėrėjimą. Reikšdamas panašius sentimentus kaip ir (anksčiau cituotas) Hildebrandas, C. P. Snow rašo, kad „intelekto gilumu, sudėtingumu ir išraiška mokslo sukurtas fizinio pasaulio modelis [yra] vienas gražiausių ir įstabiausių kūrinių, sukurtų daugelio žmonių proto pastangomis"[26]. Tikriausiai šis estetinis pasigėrėjimas ir bus viena priežasčių, dėl ko taip plačiai pasklido ir kodėl taip įtikinamai atrodo analogija, kurią čia mėginau įrodyti esant klaidinga.

Tačiau paplitimas ir įtikinamumas nekompensuoja nuoseklumo bei tikslumo stokos. Jeigu vis dėlto pamėgintume tarp šių skirtingų disciplinų ir veiklos sričių tvarkingai nutiesti saitus, kurie būtų suprantami, logiški ir nebergždi, tuomet mokslo teorijas reikėtų lyginti ne su parodomaisiais pavidalais, o su kitomis teorijomis – pavyzdžiui, su tomis, kurias kuria humanitarai norėdami paaiškinti meno kūrinius.

2.

Meno kūriniai, kaip ir gamtos reiškiniai, gali būti skrupulingai tyrinėjami. Vienas iš svarbiausių humanitarinės veiklos uždavinių yra atskleisti meno kūrinyje parodomus sąryšius, juos apibrėžti ir paaiškinti, kaip tuos sąryšius suvokia kompetentingi klausytojai, žiūrovai ir skaitytojai. Taigi su mokslininkais lygintini ne menininkai, o humanitarai. Tačiau net ir ši analogija nėra pakankamai tiksli. Daug ką paaiškina skirtumai tarp šių sričių atstovų: jie nulemia

[26] Snow, *Public Affairs*, p. 21.

ne tik sunkumus, su kuriais savo veikloje susiduria humanitarai, bet kartu ir priežastis, dėl kurių jų tyrinėjimai niekaip nepasiekia, o kai kuriais atžvilgiais ir negali pasiekti tokio pat griežtumo ir objektyvumo, koks įmanomas moksle – o galiausiai ir tai, dėl ko humanitariniai tyrinėjimai ne visuomet vystosi kumuliatyviai, kaupimosi būdu. Norint išryškinti panašumus ir skirtumus, dabar vertėtų kiek plačiau aptarti humanitarinių studijų prigimtį. Pirmiausiai nubrėšiu takoskyrą tarp supratimo ir paaiškinimo, o tada išskirsiu tris tarpusavyje susijusias humanitarinių tyrinėjimų sritis: teoriją, stiliaus analizę ir kritiką. Galiausiai mėginsiu kontrasto principu kritiko vaidmenį palyginti tiek su meno kūrėjais, tiek su mokslininkais.

A. Ką nors paaiškinti – reiškia nustatyti suvoktą ir patirtą ryšį su sąmoningai ir aiškiai konceptualizuotu objektu bei pagrįsti tą ryšį kokiu nors (kad ir visiškai neformaliu, nesusistemintu) bendruoju principu ar hipoteze. Taigi paaiškinimas priklauso nuo supratimo, nes nėra ką aiškinti, kol nesuprantama, kad apskritai *esama* kokio nors ryšio. Tačiau supratimas nepriklauso nuo paaiškinimo: abiem atvejais kažką sužinome (t. y. protas tam tikru būdu susieja vieną suvokimą su kitu), nors suprasti – t. y. deramai reaguoti, daryti tinkamas išvadas ar gerai kažką atlikti – galime ir nesant būtinybei ar net nesugebant to paaiškinti. Juk būna taip, kad kažką teisingai suprantame, bet neteisingai paaiškiname. Michaelo Polanyi žodžiais tariant, mes dažnai kažką žinome (ar suprantame) „nebyliai“[27].

Pavyzdžių, iliustruojančių, kad galima suprasti ir be paaiškinimo, toli ieškoti nereikia. Žmonės suprasdavo kalbą – t. y. žinojo, kaip ją vartoti ir į ją atsiliepti – nuo pat savo atsiradimo. Tačiau tik dabar pradedame suprasti, kaip ir kodėl funkcionuoja kalba. Beveik tokį pat ilgą laiką žmonės mokėjo įžiebti ugnį ir statyti pastatus negalėdami paaiškinti degimo proceso ar nežinodami, kaip veikia jėga ir tamprumas, slėgimas ir tempimas. Dviračiais važinėjamės jau beveik ištisą šimtmetį, tačiau tik visai neseniai buvo pasiūlyta jų stabilumą paaiškinanti teorija. Kinų medicinoje nuo seno buvo efektyviai naudojama akupunktūra, o Vakarų medicinoje – aspirinas, tačiau jų paliatyvaus poveikio priežastys iki šiol nėra galutinai ištirtos. Net ir ypatingai kokioje nors srityje pasižymėjęs žmogus gali nesugebėti paaiškinti savo gebėjimų.

[27] Michael Polanyi, *Personal Knowledge*, Chicago: University of Chicago Press, 1958.

Taip nutinka ir menuose. Galima suprasti dramą ar eilėraštį, paveikslą ar skulptūrą, simfoniją ar simfoninę poemą, bet nesugebėti jų paaiškinti. Galima netgi rašyti, tapyti ar komponuoti visiškai neišmanant ir nemokant įvardyti stiliaus bei gramatikos taisyklių ar psichologinių principų, kuriems paklūsta kūrybos procesas. Pateiksiu pavyzdį iš muzikos srities.

Aistringi muzikos gerbėjai kartais prisipažįsta mylį muziką ir jaučią didelį malonumą jos klausydamiesi, bet jos „nesuprantą". Tačiau vargu ar taip gali būti. Žmonės retai myli tai, ko nesupranta. Tai, kas nesuprantama ir kelia grėsmę stipriam psichinio saugumo poreikiui, paprastai kelia pasidygėjimą ir norą išvengti galimų kontaktų: prisiminkime, kaip priešiškai avangardinę muziką priima publika, kuriai įprastesnė tonaliai muzikai būdinga sintaksė ir sąranga.

Taigi tvirtindami, kad jie nesupranta muzikos, šie klausytojai nori pasakyti, kad jie nepažįsta natų, nemoka atpažinti ir įvardyti technikų ar paaiškinti, kodėl muzika juos žavi ir jaudina. Tačiau muzikos supratimas nereikalauja muzikinio raštingumo ar muzikinių sąvokų žinojimo. Jeigu taip būtų, atsirastų labai nedaug žmonių – kaip seniau, taip ir dabar, – kurie klausytųsi Bacho, Brahmso, Mozarto ar Mahlerio muzikos.

Kad galėtume grožėtis Bacho fuga ar Mahlerio simfonija, nebūtina mokėti išvardyti ir paaiškinti kadencijų tipus, kontrapunkto kaitymo būdus ar formos sąrangą, lygiai kaip ir *Hamletu* galima gėrėtis nemokant išvardyti ir paaiškinti gramatikos bei prozodijos priemonių, dramaturgijos dėsningumų ir pan. Klausytojo, žiūrovo ar skaitytojo kompetencija nepriklauso nuo žinojimo *apie* meno kūrinius, t. y. sugebėjimo juos paaiškinti. Perfrazuojant Bertrand'o Russello mintį apie kalbą, tai priklauso nuo įpročių ir įgūdžių, – nuo nebylaus žinojimo, – kažkieno taisyklingai įgytų ir atitinkamai numanomų kito, t. y. menininko, į kurio kūrinį sutelkiamas dėmesys.

Dar daugiau: menininkai ir atlikėjai gali nemokėti (jiems nė nereikia mokėti) paaiškinti savo pačių kūrybos. Verta prisiminti vieną itin iškalbingą pavyzdį, kai tautosakos tyrinėtojas Albertas Lordas nuvyko į Jugoslaviją, kur poetai-muzikantai tebeimprovizuodavo liaudies epus kaip kadaise Homeras. Lordui paaiškėjo, kad tie savitu žodynu, eiliavimu ir kitomis poetinėmis priemonėmis garsėjantys liaudies poetai dažnai net nežinojo, kokius tiksliai žodžius jie vartoja arba kur prasideda ir kur pasibaigia eilutė[28]. Tai reiškia, kad jie sąmoningai neklasifikuodavo ir aiškiai neįvardydavo poetinių sąryšių, kuriais

[28] Albert Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1960, p. 25.

remdavosi kurdami, ir dėl to vėliau nesugebėdavo paaiškinti, kaip jie tai darė. Ir vis dėlto jie buvo nepaprastai puikiai savo meną įvaldę kūrėjai.

Galimas dalykas, kad tokie atvejai pasitaiko tik liaudies mene ar pirmykštėse kultūrose. Išsilavinę Rytų ir Vakarų menininkai dažnai aptarinėja, analizuoja ir aiškina savo kūrybą. Tačiau mėgindami įvardyti techninius ar estetinius savo kūrybos aspektus, šie menininkai paprastai griebiasi kultūroje jau paplitusių teorinių bei filosofinių formuluočių. Todėl jų svarstymai siejasi tik su pačiais tradiciškiausiais kūrybos aspektais, o ne su tais, kuriuose labiausiai atsiskleidė jų novatoriškumas. Kadangi teorijos daugiausia kuriamos tam, kad pagrįstų jau egzistuojančius stilius, formas ir žanrus, jos paprastai ne užbėga praktikai už akių, o seka jai įkandin. Sofoklis nepradėjo pirma kurti teorijos tam, kad vėliau parašytų *Oidipą* – jis rėmėsi tradicijomis, papročiais, modeliais, normomis. Tragedijos teoriją vėliau suformulavo Aristotelis, kaip pagrindiniu pavyzdžiu remdamasis Sofoklio drama. Renesanso kompozitoriai nepradėjo pirma kurti trigarsio sąrangos teorijos, kad vėliau galėtų ją pritaikyti savo kompozicijose. Veikiau nutiko taip, kaip aprašo Richardas Crockeris: „Nuo 1450-ųjų šis sąskambis [trigarsis] kūriniuose pasirodydavo vis dažniau, kol apie 1550-uosius parašytose kompozicijose jis tapo vyraujančiu. [...] Apie 1550 metus Zarlino *teoriškai pagrindė ir pripažino* šią trijų garsų grupę – trigarsį – kaip vientisą darinį“ (kursyvas mano)[29].

Paprastai kalbant, kūrėjai – kompozitoriai, dailininkai ir rašytojai – nebūtinai geriausiai išmano ar gali patikimai paaiškinti, ką savo gabumų dėka yra sukūrę. Menininkas, tarytum Dievas, yra kūrėjas. Tačiau kaip ir Dievo apreiškimai, menininkų komentarai apie savo kūrinius dažnai būna mįslingi ir sunkiai perprantami. Jie moka sugalvoti ir suteikti pavidalą tam, kas mus intriguoja ir jaudina, bet kartais visiškai nesugeba paaiškinti, kaip ir kodėl mes – *ir* jie patys – suvokiame ir reaguojame į meno kūrinį būtent tokiu būdu.

Tuo nenorima pasakyti, kad išsimokslinimas, kuris savo ruožtu susijęs tiek su konceptualizavimu, tiek su paaiškinimu, nepadidina supratimo ir jo dėka jaučiamo malonumo. Lavindamiesi mes atkreipiame dėmesį į sąryšius, analizuojame procesus bei struktūras (kurių kitaip gal būtume ir nepastebėję ar nesupratę jų reikšmės), taip ištobulindami savo garsinę, kalbinę ar regimąją vaizduotę ir padidindami kognityvinės regos bei klausos dėmesingumą ir jaut-

[29] Richard Crocker, *A History of Musical Style*, New York: W. W. Norton and Co., 1966, p. 223.

rumą. Bet jeigu mokėjimas paaiškinti būtų būtina supratimo sąlyga, Bachas gal nebūtų sugebėjęs komponuoti, o Shakespeare'as rašyti, nes abu puikiai *suprato* ką darą, tačiau galbūt nebūtų sugebėję to *paaiškinti*. Trumpiau tariant, kompozitoriai, rašytojai ir kiti menininkai itin jautriai, sumaniai ir išradingai supranta sąryšius tarp garsų, žodžių ir vaizdų, o taip pat numano, kokias reakcijas šie sąryšiai sukels žmonėms (neišskiriant nė jų pačių). Tačiau jie daug ką žino nebyliai, neįvardydami.

Čia kyla dar vienas klausimas. Jeigu menininkai nebūtinai yra geri aiškintojai, kaip jie gali būti geri mokytojai? Kad atsakytume, tereikia prisiminti, jog norint išmokyti kokio nors įgūdžio, nebūtina aiškinti to įgūdžio pagrindų. Daugelis iš mūsų esame mokę savo vaikus skaityti, važiuoti dviračiu ar žaisti tenisą, nors vargu ar patys savo įgūdžius galėtume paaiškinti. Mes sakome „Klausyk: *z* skamba kaip zylė" arba „Žiūrėk: reikia atsistoti kurioje nors tinklo pusėje ir palengva mosuoti rakete". Mes mokome savo pavyzdžiu ir pastabomis, formuodami reikiamus įpročius, kurie ir yra įgūdžių pagrindas. Taip pat moko ir menininkai. Kai kompozicijos studentas ateina pas savo dėstytoją ir išdėsto jam kokią nors problemą, dėstytojas jam tikriausiai pasakys „Na gal pamėgink tai padaryti šitaip" ir užrašys galimą sprendimo variantą. Arba jis gali nurodyti panašias situacijas kitų kompozitorių kūriniuose. Kompozitorius-mokytojas gali nesugebėti paaiškinti, *kodėl* tinka būtent toks sprendimas. Tačiau jis gali jį parodyti. Parodydamas jis moko savo studentą. Būtent dėl to, kad menininkai moko tokiu būdu, jie dažniau pasirenka individualaus mokymo, o ne bendrų paskaitų metodiką.

Mokslininkai taip pat turi įgyti nebylų žinojimą – įgusti suvokti santykius ir formuluoti, o kartu ir tikrinti hipotezes. Todėl jie taip pat moko pastabomis ir pavyzdžiais, ypač podiplominių studijų srityje. Tačiau net ir čia, kaip galima spėti iš ankstesnių samprotavimų, po išoriniu panašumu slypi gilesni skirtumai: apibendrinant galima sakyti, kad menininko įgūdžiai susiję su sinteze, o mokslininko – su analize. Menininkas remiasi įsisavintomis taisyklėmis, tam tikro stiliaus normomis ir technikomis, o vėliau pritaiko savo nebylų supratimą jungdamas bei derindamas įvairius kintamuosius (pavyzdžiui, muzikoje tai būtų melodija, harmonija, ritmas, faktūra ir pan.) ir taip suformuodamas specifinį fenomeną – meno kūrinį. Tuo tarpu mokslininkas remiasi konkrečiais fenomenais (pavyzdžiui, sutinkamais gamtoje) ir, izoliuodamas kintamuosius bei analizuodamas jų sąveiką, siekia atskleisti bendruosius principus, kurie pagrindžia ir lemia jų struktūrą bei procesus.

Daugelis mokslininkų yra ne tik išprusę klausytojai, bet ir įgudę atlikėjai. Dažnai jie taip pat būna patyrę skaitytojai ir žiūrovai. Turbūt šios kompetencijos turėjimas juos ir skatina tikėti tuo, kad jie prilygsta menininkams. Tačiau net jeigu mokslinis tyrinėjimas ir priklauso nuo nebylaus žinojimo (intuityvaus supratimo ir įgūdžių, kurių pats mokslininkas gali nesugebėti paaiškinti), mokslo tyrinėjimo rezultatas – hipotezė – nėra nebyli. Tai aiškiai suformuluotas ir įvardytas teiginys. Štai kaip C. P. Snow palyginimuose painiojamas supratimas ir paaiškinimas:

> Sykį ar net kelis buvau išprovokuotas pasiteirauti [nemokslininkų] kompanijos, ar kas nors iš esančiųjų galėtų apibūdinti antrąjį termodinamikos dėsnį. Jie reaguodavo vangiai ir atsakydavo neigiamai. Tačiau toks mano klausimas gamtos moksluose atitiktų maždaug tokį kitos srities klausimą: ar esate skaitę kurį nors Shakespeare'o kūrinį?
>
> Dabar manau, kad net jeigu būčiau uždavęs paprastesnį klausimą – pavyzdžiui, „Kaip apibrėžtumėte masę ar pagreitį?", o tai gamtos moksle atitinka maždaug tokio lygio klausimą kaip *„Ar mokate skaityti?"*, ne daugiau nei dešimtadalis didžiai mokytų žmonių apskritai suprastų, apie ką aš kalbu.[30]

Tačiau pateikti klausimai visai nėra lygiareikšmiai. Pradėkime nuo paprastesnio: tinkama analogija tokioms sąvokoms kaip masė ar pagreitis būtų kita sąvoka, o ne įgūdis (skaitymas). Taigi analogiškas klausimui „Kaip apibrėžtumėte masę?" būtų klausimas „Kaip apibrėžtumėte reprizinę dviejų dalių formą?" arba „Kas yra *chiaroscuro**?". Įdomu, kiek didžiai mokytų mokslininkų galėtų į juos atsakyti. Kita vertus, teisinga analogija klausimui „Ar mokate skaityti?" būtų ne sąvoka, o įgūdis, pavyzdžiui, „Ar toli galite nusviesti kamuolį?" Panašiai samprotaujant, Shakespeare'o dramos skaitymą ir supratimą reikėtų lyginti ne su teiginiais išreikšta teorija (antruoju termodinamikos dėsniu), o su gamtoje egzistuojančių sąryšių stebėjimu ir suvokimu, leidusiu suformuluoti šį dėsnį. Taigi klausimo „Ar kada nors esate skaitę kurią nors Shakespeare'o dramą?" atitikmuo būtų kažkas panašaus į „Ar kada nors teko atkreipti dėmesį, kad paliktas stovėti kavos puodelis pamažu atvėsta ir susilygina su aplinkos temperatūra?". Daugumai iš mūsų teko tai patirti, lygiai kaip ir daug kas yra svai-

[30] C. P. Snow, *Public Affairs*, p. 22.

* Šviesokaita (*it.*). Kiaroskuro – medžio raižinių bei tapybos technika, žaidimas šviesšešėliais.

dęs kamuolį, nors gal ne visiems vienodai sekėsi. Vadinasi, tinkama analogija antrajam termodinamikos dėsniui būtų ne Shakespeare'o drama, o konceptuali teorija apie tai, kaip dramos siužetas, veikėjai, kalba, veiksmo vieta ir laikas susiję tarpusavyje ir su publikos patyrimu bei suvokimu. Tai jau ne *Karalius Lyras* – tai Aristotelio *Poetika*.

Stento, Snow ir kitų siūlomos klaidingos paralelės rodo, kad gamtamokslininkai paprastai tiek pat mažai išmano rimtus humanitarinius tyrinėjimus – Tovey'aus ir Schenkerio darbus muzikos srityje, Gombricho ir Wölfflino vizualiuose menuose, taip pat nesuskaičiuojamą daugybę literatūros teoretikų bei kritikų veikalų nuo Aristotelio laikų, – kiek humanitarai tariamai išmano apie [gamtos] mokslą.

Kad palyginimai būtų įtikinamesni, sąsajos pačių disciplinų viduje ir tarp jų turi būti kuo tikslesnės ir apčiuopiamesnės. Todėl svarbu išskirti atskirus humanitarinio tyrimo aspektus.

B. Kiekvienas paaiškinimas turi remtis kokiu nors susitarimo reikalaujančiu bendruoju principu. Turime sukurti ir patikrinti hipotezę – jei norime paaiškinti, kodėl akmenys krenta, o kainos kyla, kodėl augalų ir gyvūnų rūšys evoliucionuoja, o vyriausybės patiria nuosmukį. Panašiai tam, kad paaiškintume, kaip kompetentinga publika supranta meno kūrinius ir kaip jie ją veikia, turi būti suformuluotos hipotezės, susiejančios meno kūriniuose vykstančius procesus bei pavidalus su žmogaus pažintinėmis galiomis bei reakcijomis. Galima išskirti trijų rūšių hipotezes, kuriomis aiškinami meno kūriniai: (a) bendrieji dėsniai, kurie laikomi pastoviais laiko ir erdvės atžvilgiu; (b) riboto taikymo principai, išvedami iš tam tikro stiliaus normų bei technikų ir vėliau jiems pritaikomi; (c) *ad hoc* priežastys, kurios, kaip bus matyti vėliau, yra būtinas pirmųjų dviejų rūšių priedas, kai norima paaiškinti kokį nors konkretų meno kūrinį.

Humanitarų taikomi bendrieji principai gali būti vadinami „teorijomis", nes jos tarpusavyje susijusios logiškais, dedukciniais ryšiais. Tokias sistemiškas formuluotes gali susikurti pats humanitaras – kaip, pavyzdžiui, daroma Heinricho Schenkerio, Kennetho Burke'o ar E. H. Gombricho darbuose. Arba jos gali būti grindžiamos (ištisai ar tik iš dalies) iš kitų disciplinų perimtomis hipotezėmis – kaip, pavyzdžiui, I. A. Richardso, Rudolfo Arnheimo ar mano paties darbuose. Kaip kad dauguma biologinius fenomenus aiškinančių

hipotezių perimama iš artimų tyrinėjimo sričių (pavyzdžiui, iš chemijos), taip ir humanitarai skolinasi hipotezes iš tokių artimų tyrinėjimo sričių kaip psichologija, akustika ar sistemų analizė. Susiedamas tokius principus su savo paties stebėjimais ir tokiu būdu juos tarsi išplėsdamas, humanitaras teoretikas siekia sukurti daugiau ar mažiau rišlią ir nuoseklią sąvokų sistemą, padedančią paaiškinti jo tyrinėjamą meną.

Humanitarai taip pat pasitelkia sveiku protu grindžiamas priežastis. Ir nors tai yra bendrieji teiginiai, jie niekaip „neformalizuoti", t. y. nesusisteminti. Jos nesusietos tarpusavyje ir nepriklauso kokiai nors bendresnei teorijai, tačiau yra išreikštos atsietais ir vienas nuo kito nepriklausomais teiginiais, su kuriais sutinkame, nes jie atitinka mūsų kultūrines pažiūras ir kasdienę patirtį. Taigi užuot mėginę paaiškinti Michelangelo *Mozės* sukeliamą poveikį kokios nors formalizuotos teorijos, pavyzdžiui, froidistinės psichologijos, požiūriu, galime sakyti, kad jo keliamas nenugalimos jėgos ir neatremiamo autoriteto įspūdis iš dalies priklauso nuo jo kolosalaus dydžio. Norint paaiškinti muzikinės frazės ištęsimą, galima paprasčiausiai atkreipti dėmesį, kad jeigu iki kadencijos būtų prieita tiksliai tada, kada jos tikimasi, tai būtų savaime suprantama ir neįdomu.

Galimybė suformuluoti visus menus apjungiančią teoriją labai menka, ir taip yra ne dėl metodologinių priežasčių. Net jei paaiškėtų, kad visi menai remiasi kažkokiais bendrais giluminiais principais (kuriuos dar reikia atrasti), daugumą jų tektų patikslinti ir apriboti jų taikymo sritį. Juos reikėtų tikslinti, nes menai skiriasi savo raiškos priemonėmis; taip pat reikėtų apriboti jų taikymą, nes ir vienoje meno šakoje gali būti ryškių stilistinių skirtumų. Patikslinimo būtinybę nesunku paaiškinti: nėra jokios garantijos, kad neuropsichologiniai ir kognityviniai procesai, vykstantys kuriant bei suvokiant kalbą, muziką ir vaizdinius pavidalus, niekuo nesiskiria. Juoba kad yra svarių priežasčių manyti, jog bent jau kai kuriais atžvilgiais jie yra gana skirtingi – o gal net ir nepalyginami. Pavyzdžiui, norint suprasti muzikinius įvykius, lemiamas vaidmuo tenka atminčiai, o suvokiant dailės kūrinius, atminties vaidmuo palyginti menkas. Vaizduojamas siužetas ar tema svarbi norint suprasti didžiumą literatūros ir dailės kūrinių, tačiau daugumoje muzikos kūrinių jiems tenka tik antraeilis vaidmuo. Jeigu atskiros meno šakos suvokiamos ir patiriamos šiek tiek skirtingai, kad ir kokie būtų bendrieji principai, juos reikia patikslinti, kad paaiškintume tam tikroje meno šakoje egzistuojančius sąryšius.

Kiekvienoje meno šakoje esama įvairių stilių, atėjusių iš skirtingų kultūrų ir skirtingų tos pačios kultūros epochų. *Gali* būti nekintamų dėsnių, pritaikomų visiems kokios nors meno šakos stiliams, tačiau ir bendrieji principai, ir sveiku protu grindžiamos priežastys turi būti perinterpretuoti ir apriboti, kai juos rengiamasi taikyti konkrečiam stiliui. Betgi praktiškai tyrimas vyksta visiškai atvirkščiai: stiliaus analizė prasideda nuo tam tikram kiekiui meno kūrinių būdingų požymių identifikavimo, aprašymo ir klasifikavimo – dažniausiai pasirenkami panašios sintaksės ar formos, žanro ar tematikos kūriniai. Pavyzdžiui, stiliaus analizėje aprašomi bei klasifikuojami būdingieji vėlyvojo baroko muzikos bruožai – tipiškos faktūros, harmoniniai junginiai, melodiniai dariniai, formos sąranga ir t. t. Taip pat gali būti nagrinėjamos kokio nors žanro – peizažų tapybos ar sakralinės architektūros, detektyvinių romanų ar pastoralinės poezijos – ypatybės. Kadangi šios ypatybės tik aprašomos ir klasifikuojamos, santykis tarp stiliaus analizės formuluočių ir bendrųjų principų yra maždaug toks pat kaip tarp rūšių taksonomijos ir hipotezės apie jų evoliuciją arba teorijos apie jų fiziologiją.

Iš tokių taksonomijų humanitaras bando išvesti ir suformuluoti principus, grindžiančius tam tikram stiliui būdingus sintaksinius procesus ir formos modelius. Tokiu būdu atrandamos teorijos gali būti riboto taikymo, nes jos ne tik gali būti pritaikomos vieninteliam stiliui, bet gali paaiškinti tik kurio nors vieno kintamojo veikimą. Pavyzdžiui, Jeano Phillipe'o Rameau pasiūlyta teorija apsiriboja tonalios muzikos sintakse ir harmonijos parametru. Skirtinguose stiliuose keičiasi ne tik konkretaus kintamojo sintaksė (harmoninė tonalios muzikos sintaksė juk itin skiriasi nuo vėlyvųjų viduramžių muzikos sintaksės), bet ir ryšiai tarp įvairių kintamųjų, o drauge ir jų santykinė svarba sudarant struktūras. Apsvarstykime atvejį, kai gamtos fenomenai iš tiesų yra analogiški meno fenomenams. Kaip ir fizinės ar biologinės struktūros, muzikiniai dariniai išsidėsto hierarchine tvarka: iš atskirų garsų susidaro motyvas, motyvai jungiasi į frazes ir t. t. Tokių struktūrų susidarymą lemia tam tikros „jėgos", kurių vidinio sukibimo dėka, priklausomai nuo jų ryšio su didesniais vienetais, sukuriama pabaiga. Tai, kaip chemijoje atomai jungiasi į molekules, o molekulės biologijoje jungiasi į ląsteles, yra pastovu laiko ir erdvės atžvilgiu. Tačiau kintamieji, iš kurių susidaro, tarkim, muzikinės frazės pabaiga, gali funkcionuoti labai skirtingai įvairių epochų ir įvairių kultūrų muzikoje. Pavyzdžiui, Vakarų tonalioje muzikoje harmonijos sintaksė labai svarbi norint sukurti pabaigą, o serijinės muzikos ar Indonezijos muzikos struktūroms harmonijos sintaksė neturi jokios reikšmės.

Atrodytų, kad gamtos dėsniai (jos sintaksė) būtų kintami – nevienodi Javoje ir Japonijoje, kitokie XIV amžiaus ir XX amžiaus Europoje. Tai nesusiję su teorijų skirtumais įvairiuose hierarchiniuose lygmenyse – kaip antai tarp statistinio subatominių dalelių elgesio ir nestatistinio „paprastosios materijos" elgesio. Toks kintamumas sutinkamas ir meno kūriniuose: pavyzdžiui, sakinių sintaksę romane grindžiantys principai skiriasi nuo tų, pagal kuriuos sudaromos pastraipos ir skyriai. Tai veikiau susiję su skirtingais to paties hierarchinio lygmens principais, pagal kuriuos įvairiu metu ir įvairiose kultūrose buvo struktūruojama kokia nors meno šaka. Kadangi sąryšius Mozarto muzikoje nulemiantys principai skiriasi nuo tų, pagal kuriuos kūrė Machaut ar Boulezas, o principai, pagal kuriuos rašomi haiku, skiriasi nuo tų, kurie grindžia herojiniais kupletais* parašytą poeziją, humanitariniams darbams retai pavyksta peržengti induktyvių stiliaus analizės taksonomijų slenkstį. O kadangi net ir tie, kuriems pavyksta jį peržengti, paprastai būna riboto taikymo, humanitarinės teorijos pasmerktos ne tik pliuralizmui, bet ir atsietumui, t. y. jų vienos su kita nesaisto loginiai ryšiai – nei tiesiogiai, nei kokios nors jas apjungiančios konceptualios schemos rėmuose.

Ne mažiau svarbu pripažinti, kad humanitariniuose ir gamtos moksluose skiriasi taip pat ir santykis tarp fenomenų bei juos aiškinančių teorijų. Meno kūrinius (fenomenus) kuria žmonės, o šie gali būti veikiami teorijų. Pavyzdžiui, XIX amžiaus pradžioje, remiantis Haydno, Mozarto ir Beethoveno kompozicine praktika, taip pat anuometiniu įsivaizdavimu apie meninę būtinybę, organišką vienovę ir dialektiką, buvo suformuluota sonatos formos sąrangos teorija. Ši teorija savo ruožtu padarė ženklią įtaką vėlesnių kompozitorių muzikiniam mąstymui ir praktikai. Kartais kūrybą gali paveikti ir koncepcijos, bemaž nepakitusiu pavidalu perimtos iš kitų disciplinų: prisiminkime Freudo teorijos įtaką siurrealistinei tapybai. Ne taip seniai antropologų ir lingvistų išplėtotas struktūralizmas darė didelę įtaką literatūrai, ypač Prancūzijoje.

Gamtos moksluose, kita vertus, nėra jokio „grįžtamojo ryšio" tarp teorijos ir fenomenų. Nors žmonių elgesys gali paveikti meno kūrinius grindžiančius principus, jis neturi jokios įtakos pamatiniams gamtos principams. Mokslo teorijos turi savo istoriją ir etnografiją, tačiau jas grindžiantys principai – neturi.

* Herojiniai kupletai – tradicinė anglų poezijos forma, sudaryta iš poromis rimuojamų jambinio pentametro eilučių, daugiausia naudojama epinėje ir pasakojamojo pobūdžio poezijoje. XVIII amžiuje ją ypač išpopuliarino ir ištobulino anglų poetai Johnas Drydenas ir Alexandre'as Pope'as.

Fizikinės chemijos ar molekulinės biologijos tyrinėjimais užsiimančiam mokslininkui visai nerūpi, kaip cheminiai elementai jungdavosi į molekules viduramžiais arba koks yra nukleino rūgščių veikimas Indonezijoje.

Humanitarai susiduria su visiškai priešinga situacija. Jie turi išmanyti istoriją – ne tik dėl to, kad meno kūriniai neišstumia vieni kitų kaip mokslo teorijos ar kad skirtingų epochų kūrinius paaiškina skirtingos teorijos, bet ir dėl to, kad norint paaiškinti tam tikro stiliaus praktiką gali tekti perprasti teorijos ir praktikos sąveiką. O augant susidomėjimui kitų kultūrų menu, humanitarai, ko gero, turės tapti ir etnologais.

Stilių įvairovė nepaprastai komplikuoja humanitarų tyrinėjimus. Gana sudėtinga rišliai ir nuosekliai formuluoti teorijas net ir tuo atveju, kai sąryšiai, kuriuos jos paaiškina, yra pastovūs. Tačiau kai sąryšiai nepastovūs, užduotis pasidaro išties sunkiai įveikiama. Meno kūrinių kompleksiškumas, struktūrinių principų kintamumas, patikrinimo problemiškumas ir pasitvirtinusios psichologijos teorijos apie žmogaus kognityvinį-emocinį elgesį nebuvimas – visa tai paaiškina, kodėl humanitarinėms teorijoms nepavyksta pasiekti tokio apibrėžtumo ir visuotinumo kaip moksle. Drauge tai paaiškina, kodėl didžioji dauguma humanitarinių teorijų nesivysto kaupimosi būdu[31].

C. Kritikui, kitaip nei kūrėjui, atlikėjui ar publikai, svarbiausia yra paaiškinimas. Šiuo požiūriu jis panašus į mokslininką, o taip pat – į humanitarą-teoretiką. Nors jų stebimi bei analizuojami fenomenai yra skirtingi – kritikas aiškina žmogaus kūrinius, o mokslininkas – tai, kas sukurta „Dievo" (gamtos), vis dėlto jie daugeliu atžvilgių panašūs. Abu atsirenka fenomenus, atskirdami esminius dalykus nuo atsitiktinių, kad galėtų pademonstruoti reikšmingus sąryšius; abu trokšta, kad jų paaiškinimai būtų kuo nuoseklesni ir elegantiškesni; abu taiko bandymų ir klaidų metodą; abu iš esmės taip pat samprotauja ir argumentuoja; ir abu dažnai imasi ką nors tyrinėti vedini žinojimu paremta intuicijos. Tačiau galutinis kiekvieno iš jų veiklos tikslas esmingai skiriasi.

[31] Prie šių pastabų dar reikėtų pridurti ir tai, kad teoriniai bei taksonominiai tyrinėjimai humanitarinių mokslų srityje davė mažiau naudos nei būtų galėję, nes humanitarai visuomet stengėsi atskirti savo disciplinas nuo gamtos ir socialinių mokslų, iš kurių buvo galima perimti jei ne patikrintas teorijas, tai bent naujas sąvokas, modelius ir metodus.

Mokslininko veikla visų pirma susijusi su bendrųjų hipotezių ir dėsnių, paaiškinančių gamtoje atrandamus sąryšius, kūrimu. Kad tai padarytų, jis izoliuoja, apriboja ir kontroliuoja keletą kintamųjų, iš kurių susideda koks nors fenomenas. Taigi mokslininkui analogiškas ne kritikas, o humanitaras teoretikas. Kita vertus, kritikas bando suprasti ir siekia paaiškinti, kaip tarpusavy susiję tam tikram meno kūriniui savybingi dariniai ir procesai, taip pat – kaip jie susiję su jų keliamu estetiniu potyriu. Kitaip tariant, kritika visų pirma siekia atskleisti, kuo ypatinga konkreti kompozicija, paveikslas ar literatūros kūrinys. Kad ir probėgšmais pasitelkdama teoriją bei taksonomiją, kritika kelia klausimą: kuo šis meno kūrinys skiriasi nuo visų kitų, net ir nuo tų, kurie vienodi savo stiliumi ar forma, tematika bei žanru?

Pavyzdžiui, muzikoje kritiką domina ne kadencijų, motyvinių sąsajų, sonatos formos ar imitacinio kontrapunkto *bendrosios savybės*, bet specifinės kadencijos ir motyvinės sąsajos, išskirtinė forma ir tam tikra faktūra išsidėsčiusių darinių judėjimas, taip pat – kaip visa tai suvokia išprusę klausytojai ir kaip tai veikia jų patyrimą. Gal kiek supaprastinant galima sakyti, kad mokslininkas atranda ir formuluoja bendruosius principus, paaiškinančius, kaip ir kodėl kažkas krenta; kritikas, remdamasis šiais bendraisiais principais, o drauge ir sveiku protu bei taksonomijomis grindžiamomis priežastimis, siekia paaiškinti, kaip ir kodėl būtent tas obuolys nukrito būtent tuo akimirksniu ir būtent ant to mokslininko galvos.

Dėsniams prilyginami principai ir bendrosios tipologijos, kurie kritikui reikalingi konkretiems meno kūriniams paaiškinti, paprastai būna perimti iš humanitarų-teoretikų ir stiliaus analitikų tyrimų. Kartais, kaip buvo minėta, jie perimami iš artimų disciplinų – pavyzdžiui, iš psichologijos. Dažnai nutinka ir taip, kad juos susikurti turi pats kritikas, laikinai prisiimdamas teoretiko vaidmenį. Tačiau tokių hipotezių atskleidimas – kitaip nei mokslininkui ar humanitarui-teoretikui – nėra svarbiausias jo tikslas. Glaustai galima pasakyti, kad teoretikai bei stiliaus analitikai meno kūriniais remiasi kaip pavyzdžiais (duomenimis), padedančiais atrasti ir suformuluoti bendruosius principus bei aprašyti tam tikram stiliui būdingas ypatybes. Kritikas dirba visiškai atvirkščiai: jis remiasi bendraisiais principais ir taksonomijomis, kad paaiškintų ir išskirtų konkrečius meno kūrinius.

Kad ir kokie išbaigti, griežti ir sistemiški būtų (ar kada nors taptų) šie bendrieji principai ir taksonomijos, jie, mano manymu, vis tiek negali visapusiškai paaiškinti sąryšių, iš kurių sudarytas konkretus meno kūrinys ir kurie

veikia mūsų patyrimą. Taip yra dėl to, kad kiekvienas sąryšis – bet koks ir bet kuriame hierarchiniame lygmenyje – yra *ne*sikartojančios sąveikos tarp visų tą konkretų fenomeną sudarančių kintamųjų rezultatas.

Kadangi kritikos tikslas yra atskirų sąryšių paaiškinimas, atskleidžiantis visą jų ypatingumą, negalima nepaisyti nė vieno kintamojo; taip pat negalima kurį nors pavadinti pastoviu ir atidėti į šalį su sąlyga, kad „visa kita taip pat, kaip ir...". Iš to kyla viena svarbiausių kritikos problemų. Teorijos bei taksonomijos nurodo ir paaiškina kartotinius sąryšius ir pasikartojančias klases. Kad jie būtų kartotiniai ir pasikartojantys, sąryšių ir klasių kiekis turi būti ribotas tematikos ar žanro, priemonių ar manieros, sąrangos būdo ar tam tikrų parametrų sintaksės požiūriu. Esti nesuskaičiuojama daugybė peizažinės tapybos, *chiaroscuro* ir linijinės perspektyvos, keršto tragedijų, metaforų ir baltųjų eilių, šokių siuitų, harmoninių junginių ir imitacinio kontrapunkto pavyzdžių. Tačiau meno kūriniuose nesikartoja ir negali kartotis konkretūs, unikalūs sąryšiai tarp skirtingų kintamųjų – jų santykinė pusiausvyra ir specifinė sąveika.

Galima pateikti daug priežasties–pasekmės struktūrų pavyzdžių, kurie būtų keturių ketvirtinių metro, minorinės dermės ir homofoninės faktūros, o jų melodija prasidėtų prieštakčio šuoliu į garsaeilio kvintą ir vėlesniu nusileidimu į toniką. Tačiau visų šių sąryšių derinį randame tik Fryderyko Chopino Preliude Nr. 4 e-moll. Kadangi jie nesikartoja, iš gausybės atskirų sąryšių (atsirandančių dėl kintamųjų sąveikos) neįmanoma išvesti bendrųjų principų ar klasės dėsningumų, pagal kuriuos šiuos sąryšius būtų galima rūšiuoti ar paaiškinti. Bet koks mėginimas tai padaryti būtų pasmerktas nesėkmei, nes rezultatas neišvengiamai stokotų to, kas būtina bet kuriai teorijai ar taksonomijai – visuotinumo. Tad nors kritika yra priklausoma nuo adekvačių teorijų bei taksonomijų (tai humanitarinės veiklos sritys, kuriose, be abejo, dar galima siekti tobulumo), jas reikia papildyti specialiomis *ad hoc* priežastimis. Jas suprantamai išdėsto pats kritikas, kad paaiškintų, kaip kintamieji veikia vienas kitą ir taip suformuoja procesus bei struktūras, būdingas konkrečiam meno kūriniui. Trumpiau tariant, bendraisiais principais ir stiliaus analize galima paaiškinti tik tuos meno kūrinio aspektus, kurie, pažįstant žmogaus proto prigimtį ir kokio nors stiliaus ypatybes, yra mums įprasti, tikėtini ir pasikartojantys. *Ad hoc* priežasčių reikia tam, kad galima būtų paaiškinti savitus kūrinio aspektus.

Menuose „žaidimo taisykles" nustato psichologinės konstantos – tokios kaip žmogaus suvokimo ir pažinimo procesų prigimtis, tam tikro stiliaus ypa-

tybės. Šios menininkui kartais tik nebyliai žinomos taisyklės nulemia jo kuriamus pavidalus. Taisyklių, kuriomis vadovaujasi menininkai, išaiškinimas ir formalizavimas yra muzikos teorijos ir stiliaus analizės užduotis. Tuo tarpu savita šių taisyklių realizacija konkrečiame meno kūrinyje priklauso nuo to, ką Arthuras Koestleris vadina „lanksčia strategija". Paaiškinti tokias strategijas – t. y. atskleisti priežastis, kodėl viena ar kita bendroji taisyklė ar principas buvo realizuoti būtent tokiu būdu – yra kritikos tikslas. Pavyzdžiui, Mozarto Simfonijos Nr. 39 paskutinėje dalyje pagrindinė šalutinės tonacinės zonos melodija nutrūksta prieš pat numanomą jos baigiamąją kadenciją. Jeigu būtų laikomasi žaidimo taisyklių, žinotume, kaip tokia melodija – priežasties–pasekmės darinys – *turėtų* baigtis. Reikia paaiškinti strategiją, kaip tai buvo realizuota – arba tiksliau, nerealizuota – Mozarto kūrinyje, t. y. kodėl jis nutraukė melodiją būtent toje vietoje. Kadangi taisyklės *nenulemia* strategijų, norint paaiškinti kokio nors pavidalo unikalumą reikia iškelti *ad hoc* priežastis. Būtent jos užpildo atotrūkį tarp taisyklės ir realizacijos[32].

Kuriamos tam, kad paaiškintų nedėsningus ir nepasikartojančius meno kūrinio aspektus, *ad hoc* priežastys neišsidėsto nuoseklia tvarka kaip viena kitą papildančios ir paremiančios hipotezės. Jos taip ir lieka išdėstytos atsietų įžvalgų ar apibendrinimų pavidalu. Vadinasi, gera kritika turi išlaikyti pusiausvyrą tarp *ad hoc* priežastimis grindžiamų įžvalgų ir teorijos bei taksonomijos sąlygojamo dėstymo nuoseklumo ir griežtumo. Kai *ad hoc* priežastys tiesiog eina viena po kitos, nepapildydamos jokios nuoseklios, bendrais principais pagrįstos samprotavimų eigos, jos tampa tiesiog ekspromtu išdėstyta nesusijusių apibendrinimų virtine. Kita vertus, kai teorija ir taksonomija remiamasi visiškai atsisakant *ad hoc* priežasčių, rezultatas, be abejo, bus pedantiška kritika, meno kūriniuose paaiškinanti tik tai, kas šabloniška ir taisyklinga.

Ad hoc priežastys turi būti įtikimos ir įtikinančios. Jų įtikimumas priklauso nuo to, kiek jos atitinka kultūroje priimtas pažiūras, nuostatas ir argumentavimo būdus. Pavyzdžiui, *ad hoc* paaiškinimas, kad anksčiau minėtą melodijos nutrūkimą sąlygojo planetų padėtis Mozarto gimimo metu, be jokios abejonės būtų atmestas kaip neįtikimas, o to paties melodijos nutrūkimo susiejimas su

[32] Kai teorinės formuluotės neadekvačios, galima iškelti sveiku protu grindžiamas priežastis, paaiškinančias meno kūrinyje stebimus sąryšius. Dažnai šios priežastys primena *ad hoc* priežastis. Tačiau tarp jų esama *principinio* skirtumo, nes „tikrosios" *ad hoc* priežastys iškeliamos ne dėl teorinių formuluočių neadekvatumo, bet dėl būtinybės paaiškinti tai, kas savita.

kokiu nors Mozarto seksualinio gyvenimo įvykiu būtų priimtas itin skeptiškai, nors ištikimiausi froidistai gal tuo ir patikėtų. Tad įtikimomis laikomų priežasčių įtaigumas priklauso nuo jų atitikimo tam, kaip mes patys šiuos santykius patiriame – nebyliai suprantame. Jos turi atskleisti tai, ką įsivaizduojame, bet nesuformuluojame.

Kad atitiktų kompetentingos publikos suvokimą ir jį pranoktų, kritikas turi išsiugdyti nepaprastą jautrumą subtilioms kintamųjų sąveikoms ir pastabumą atskleisti, kaip tam tikri dariniai susiję su giminingomis ir mažiau gimiņingomis analizuojamo kūrinio dalimis. Jo įžvalgoms būtina laki vaizduotė, o paaiškinimams – intelektas. Šie gebėjimai gali būti įgimti, bet juos būtina ugdyti ir tobulinti nuolatos stebint, intensyviai domintis ir daug laiko bei pastangų skiriant meno kūrinių pažinimui.

Taigi kritikas užima tarpinę poziciją tarp mokslininko ir kūrėjo. Kaip ir mokslininkas, jis siekia ne tik nebyliai suprasti, bet ir artikuliuotai paaiškinti. Kaip ir menininko, jo veikloje labai svarbi aštri nuovoka ir subtilus skonis, kuriuos formuoja ilga, įvairi, gilius pėdsakus paliekanti patirtis. Atrodytų, kad nors humanitarinės teorijos ir taksonomijos pelnytai siekia gamtos mokslų universalumo, kritikai tai nepasiekiama. Norint paaiškinti meno kūrinių savitumą, ji turi griebtis *ad hoc* priežasčių, o tai trukdo kumuliacinei raidai. Todėl kritika visada buvo ir bus menas – kad ir pagrįstas aiškiai suformuluotais principais.

D. Galutinis mokslo tikslas yra formuluoti bendrąsias teorijas apie pasikartojančius fenomenus, tad nenuostabu, kad jis nepripažįsta jokios į kritiką panašios disciplinos. Tačiau moksle taip pat kartais tenka paaiškinti istorinius pokyčius. Tokiais atvejais, kaip ir meno kūrinių kritikoje, net kruopščiausiai įrodytoms teorijoms tenka pasitelkti *ad hoc* priežastis ar hipotezes.

Apie tai, kad kritika ir istorija panašios, buvo užsiminta ir anksčiau. Istorija yra analogiška kritikai, nes ji taip pat siekia paaiškinti konkrečius įvykius atsižvelgdama į jų specifiškumą. Ji remiasi socialiniuose moksluose suformuluotomis bendrosiomis teorijomis, o kadangi šios toli gražu nėra visiškai pakankamos, taip pat ir sveiku protu bei kasdiene patirtimi grindžiamais apibendrinimais. Pavyzdžiui, XX amžiaus 4-ojo dešimtmečio JAV istorija, ko gero, puikiai paaiškintų su pasiūla ir paklausa susijusius įvykius. Tačiau istoriniam paaiškinimui būtinos ir *ad hoc* priežastys. Kaip ir kritikoje, jos užpildo atotrūkį tarp bendrųjų taisyklių ir konkrečios realizacijos, paaiškindamos, kaip atskirų

kintamųjų santykinis svoris ir sąveika kreipė įvykių eigą tam tikru atveju. Taip pat vertėtų atkreipti dėmesį į tai, kad nesutarimai tarp mokslininkų daugeliu atvejų kyla dėl kintamųjų santykinio svorio skirtingo įvertinimo[33].

Per pastaruosius tris šimtus metų išradimus vis labiau imta sieti su mokslu. Todėl dažnai manoma, kad jie yra mokslinių atradimų pasekmė, arba, tiksliau, mokslas laikomas išradimų pagrindu. Tačiau, kaip jau minėta anksčiau, naujų, žmogiškąją būtį sisteminančių bendrųjų principų išradimas neapsiriboja gamtos pasauliu. Tokios sampratos kaip teisingumas ir meilė, tokios institucijos kaip Katalikų Bažnyčia ir Jungtinių Amerikos Valstijų kongresas, tokios ceremonijos kaip fizinės brandos apeigos ar akademinio laipsnio įteikimo aktas, simbolinės muzikos notacijos sistemos ar formalioji logika, tokios meninės technikos, formos ir atlikimo būdai kaip freska, limerikas ar dvilypis kontrapunktas – visa tai tokie pat išradimai kaip ratas, tranzistorius, sėjomaina ir penicilinas. Toks išvardijimas priverčia atkreipti dėmesį į du dalykus. Pirma, daugelio išradimų (ypač tokių, kurie laikomi ne išradimais, o savaime suprantamais ir paprastais dalykais – abėcėlė, skaičiai, pinigai ir pan.) ištakas gaubia priešistorės miglos; kiti, tokie kaip Didžiosios Britanijos Konstitucija ar sonatos forma, susiformavo per ilgą laiką, ir prie to prisidėjo minios „išradėjų" – daugelio jų vardų niekas nė nežino[34]. Antra, išradimai nepriklauso nuo teorijos ir nesuponuoja mokslinių atradimų. Nors mokslas naujausių laikų istorijoje paskatino ne vieną išradimą (prisiminkime plastmasę ar atominę bom-

[33] Vienas iš įrodymų, kaip svarbu pasverti kintamuosius norint paaiškinti specifinius atvejus, yra dažnai vartojami sąlyginiai pasakymai, kuriuose pateikiama menama alternatyva tikriems faktams. Šiuose pasakymuose retoriškai pabrėžiami nenumatyti įvykių posūkiai ir kokio nors kintamojo įtaka šių įvykių pasekmėms. Pavyzdžiui, George'as M. Trevelyanas tokia forma aprašo Wellingtono hercogo veiksmus, pabrėždamas, kad būtent jo nesutaikomumas paskatino įvykius, pasibaigusius 1832 metų Reformų bilio priėmimu: „Jeigu hercogas būtų pasisakęs už taikią ir liberalią politiką Prancūzijos bei Portugalijos atžvilgiu ir už nedidelę parlamentinę reformą, jis galėjo tuos vyrus palenkti savo pusėn ir būtų likęs savo poste" (George Macaulay Trevelyan, *British History in the 19th Century and After*, New York: Harper, 1966, p. 230).

[34] Kadangi *atradimus* esame linkę tapatinti su konkrečių individų (dažniausiai mokslininkų) sąmoningais veiksmais, apie anonimiškoje priešistorėje ar palaipsniui per ilgą laiką atsiradusias technologines naujoves paprastai negalvojame kaip apie „išradimus". Telefonas laikomas „išradimu", nes mes žinome, kas pirmas jį sukonstravo. Tačiau būtų keista, jei ratą, selekciją ar rimą pavadintume išradimais, nes jų atradimo negalėtume priskirti jokiam konkrečiam asmeniui. Tas pat galioja ir tiems išradimams – voniai, Didžiosios Britanijos Konstitucijai, sonatos formai, – kurie susiformavo nežymiai kisdami per kurį laiką.

bą), miestas-valstybė, epinė poezija, kompasas ar citrinos rūgšties vartojimas skorbuto profilaktikai nebuvo išrasti teoriniu pagrindu. Net ir šiandien efektyviai naudojamiems išradimams – tokiems kaip aspirinas ir šoko terapija – dar stinga nuodugnaus paaiškinimo.

Kai rezultatas priklauso nuo sudėtingos įvairių kintamųjų sąveikos, priimant sprendimus ypač svarbios tampa su teorinėmis žiniomis ir faktine informacija derinamos *ad hoc* įžvalgos. Štai paimkime medicinos pavyzdį. Teoriniai žmogaus ligų etiologijos* tyrinėjimai yra „mokslas". Specifinių paciento simptomų diagnostika, susijusi su savitų darinių paaiškinimu, yra analogiška kritikai. Pakartotinos priemonės, taikomos gydant – skiepai, antibiotikai, chirurginės operacijos; – iš esmės yra išradimai. Diagnozuotos ligos gydymas reikalauja pasirinkti, kokias būtent priemones teks skirti ir taikyti. Tad kai dėmesys pakrypsta į diagnostiką ir gydymą, apie mediciną imame galvoti ir kalbėti kaip apie „meną".

Versle teisingas sprendimas taip pat priklauso nuo pajautimo, kaip funkcionuoja visi tam tikros įvykių visumos aspektai. Štai kodėl tradicinė išmintis (o ji dažnai kur kas išmintingesnė nei paprastai manoma) visad buvo linkusi riesti nosį prieš „knygines žinias". Taip yra dėl to, kad nors ir neapsieitume be hipotezių ir faktų, juos reikia susieti su patirtimi, kuri suteikia pagrindą pagauliai *ad hoc* įžvalgai arba, kitaip tariant, teisingam vertinimui.

Skirtumas tarp teorijos formulavimo ir jos taikymo labai iškalbingas. Jau buvo kalbėta apie tai, kad mokslininkai kartais nekreipia dėmesio į faktų neatitikimus, norėdami išsaugoti teorijos grakštumą ir aiškinamąją galią. Taip gali būti, nes, kaip matėme, mokslo tikslas yra teiginių *apie* pasaulį formulavimas: nuo konkretybių prie bendrybių. Tačiau einant priešinga kryptimi – nuo bendrųjų principų prie konkrečių rezultatų – reikia atsižvelgti ir įvertinti visus duomenis, o taip pat ištyrinėti visas sąveikas tarp kintamųjų. Kadangi bendrosiose teorijose neaptariamos unikalios sąveikos, renkantis veiksmų seką būtina pasitelkti *ad hoc* įžvalgą. Kaip ir minėtame medicinos pavyzdyje, šią skirtybę atskleidžia mums įprastas kalbėjimo būdas. Kai formuluojamos teorijos, kalbama apie „politikos *mokslą*", bet kai tenka nuspręsti kažką konkretaus, kalbama apie „politikos *meną*".

Bendrieji principai siūlo gan paprastą ir veiksmingą būdą pasiekti susitarimą, nes jie atrodo objektyvūs, nedviprasmiški ir patikimi. Tuo tarpu specifinių

* Etiologija – mokslas, tiriantis ligų atsiradimo priežastis ir sąlygas.

aplinkybių įvertinimas yra ne tik subjektyvesnis, bet ir reikalaujantis kompleksiškesnio požiūrio, keliantis daugiau abejonių, kupinas netikėtumų ir niuansų. Bendrai dėl jų susitarti dažniausiai yra kur kas sunkiau. Todėl kai svarbu pasiekti konsensusą, labiau laikomasi bendrųjų principų, nei pasikliaujama *ad hoc* hipotezėmis[35].

Tačiau konsensuso siekis nėra teisingas. Jis būdingas totalitarinėms, nedemokratinėms valdymo formoms. Demokratija nei siekia, nei priklauso nuo nacionalinio masto vienbalsiškumo. Visiškai priešingai: ji siekia išrasti įstatymus ir institucijas, tvarką ir procedūras, kurie suteiktų galimybę priimti viešus sprendimus remiantis privačiais nesutarimais.

Viena pastaba „į šoną": kartais pasigirsta siūlymų, jog visiems studentams vertėtų pastudijuoti gamtos mokslus, kad vėliau jie galėtų protingai spręsti su mokslu susijusias visuomenines problemas – pavyzdžiui, ar gaminti vandenilinę bombą, ar viršgarsines transporto priemones; ar norint „saugoti" aplinką reikia riboti technologinę plėtrą, ar gimstamumą; ar tęsti kosmoso tyrinėjimus, ir t. t. Tačiau toks požiūris, man regis, yra klaidingas[36]. Net tarp ekspertų nesutarimai kyla dėl skirtingo kintamųjų vertinimo, ir tik kai kurie iš šių kintamųjų yra „moksliniai" – dažniausiai jie net *nėra* patys svarbiausi. Pavyzdžiui, svariausi kintamieji, nulėmę Edwardo Tellerio* pritarimą vandenilinės bombos gamybai, buvo politiniai: tikėjimas komunizmo blogybėmis, agresyviais Sovietų Sąjungos ketinimais ir t. t. Trumpiau tariant, jeigu tikslas yra racionalus tokių problemų sprendimas, tuomet studentai turėtų būti skatinami pasirinkti daugiau dalykų iš istorijos, politikos mokslų ir moralės filosofijos, o ne iš gamtos mokslų[37].

[35] Atkreipkime dėmesį, kad gamtos moksluose konsensusas yra būtinas, o ne vienas iš galimų tikslų, nes jų uždavinys yra bendrųjų teorijų formulavimas (žr. Kuhn, *Scientific Revolutions*, sk. 13). Dėl šios priežasties grupės žmonių tyrinėjimai moksluose duoda daugiau rezultatų negu menuose, kritikoje arba taikomuosiuose moksluose ir menuose, nes šių uždavinys yra savito pavidalo sukūrimas, paaiškinimas ar pagaminimas.

[36] Snow neišvengia tokios klaidos teigdamas, jog „pasauliui labai pasisekė, kad [Hitleris] visiškai neišmanė mokslo" (*Public Affairs*, p. 135). Vis dėlto esminis dalykas, kurio stigo Hitleriui, buvo ne mokslo *išmanymas*, bet jo reikšmės *įvertinimas*, kurį sąlygoja socialinių ir humanitarinių mokslų tradicijos. [...]

* Edwardas Telleris (1908–2003) – Vengrijos žydų kilmės amerikiečių fizikas (tikrasis vardas Teller Ede), plačiajai visuomenei žinomas kaip „vandenilinės bombos tėvas". Emigravęs į JAV XX a. 4-ajame dešimtmetyje, jis tapo pirmąsias atomines bombas kūrusio „Manheteno projekto" nariu.

Dėmesingi skaitytojai tikriausiai pastebėjo, kad šioje tyrinėjimo sričių ir disciplinų apžvalgoje, kurioje menams buvo skirta bene daugiausiai dėmesio, žioji akivaizdi spraga – tai atlikimo sritis. Plačiausia prasme atlikėjais, ko gero, galima laikyti visus, kurie naudodamiesi savo įgūdžiais gali ką nors atlikti, t. y. jie „atlieka" kokį nors veiksmą. Juk įprasta sakyti, kad chirurgai atlieka operacijas, o mokslininkai – eksperimentus. Bet chirurgų ir mokslininkų juk vis dėlto nelaikome atlikėjais. Įprasta žodžio prasme, atlikėjas yra ne tas, kuris siekia įvykdyti kokį nors praktinį tikslą – sugipsuoti lūžusį kaulą ar patikrinti hipotezę, – o tas, kuris pasitelkdamas savo įgūdžius publikai teikia dvasinę atgaivą, malonumą, jaudina ar tiesiog linksmina[38].

O kaipgi žaidimai – bridžas ir šachmatai, sportas – tenisas, futbolas ir dviračių lenktynės? Tai taip pat malonūs ir smagūs užsiėmimai, tačiau jų paprastai nesiejame su atlikimu. Iš pažiūros atlikimai skiriasi tuo, kad juose remiamasi kokia nors partitūra, tekstu ar bent sakytine tradicija. Betgi improvizacinės meno formos, tokios kaip džiazas ar liaudies poezija, nesiremia jokia partitūra ar rašytiniu tekstu, o sporto šakos remiasi tradicijomis, beje, dažnai itin gerbiamomis. Taigi skiriasi ne veiklos priemonės ar formos, bet jos tikslas – tai, ką Aristotelis pavadintų *galutine priežastimi*. Žaidžiant ar sportuojant, tikslas yra laimėti (pačiam ar savo komandai), net jei tos veiklos pavidalas stokoja elegancijos ir nuoseklumo. O ką nors atliekant, svarbiausia yra pats kokio nors pavidalo parodymas publikai. Meno kūriniuose ir juos perteikiančiuose atlikimuose svarbu ne laimėti ar pralaimėti, patvirtinti ar paneigti. Svarbu tik ar tai daroma gerai, ar prastai.

Nors tiesioginių analogijų nėra, vis dėlto įdomu palyginti atlikimą su kritika ir taikomaisiais mokslais bei menais. Būdai, kuriais atlikėjas ir kritikas nagrinėja meno kūrinį, yra vienas kitą papildantys, o kartais netgi priešingi. Atlikėjas perteikia savitus pavidalus; kritikas stengiasi juos paaiškinti. Įprastais

[37] Mano nuomone, gamtos mokslai turėtų būti privalomi visiems aukštesniųjų klasių moksleiviams. Ne dėl to, kad jie galėtų kompetentingai spręsti su mokslu ir technologijomis susijusius visuomeninius klausimus, bet paprasčiausiai dėl to, kad kiekvienam išsilavinusiam žmogui įdomu ir, geriausia žodžio prasme, smagu pažinti įvairias patyrimo rūšis bei tyrinėjimų sritis. Kad būtų įdomios ir smagios – ar, vartojant šiomis dienomis madingą žodį, *relevantiškos* – kokios nors disciplinos idėjos ir problemos ar kokios nors meno šakos stilius ir sintaksė, jas reikia išmanyti, išsiugdžius tam tikro lygmens įgūdžius ir kompetenciją.

[38] Žinoma, atlikėjui publika gali būti jis pats, kai jis groja ar deklamuoja savo malonumui. Beje, reikėtų atkreipti dėmesį, kad atlikimas skiriasi nuo praktikavimosi – kokio nors įgūdžio lavinimo ir tobulinimo (medicinos praktika ar fortepijono pratimai) siekiant praktinio rezultato, o ne malonumo.

atvejais abu remiasi partitūra ar tekstu[39] ir jo „perskaitymo" tradicija. Tačiau partitūroje pateikiami tik potencialūs pavidalai: joje tiksliai ir išsamiai nenurodoma, ką turi daryti atlikėjas – jis veikiau ja vadovaujasi[40]. Kritikas taip pat turi interpretuoti kompozitoriaus notaciją, atsižvelgdamas į atlikimo tradicijas. Vėliau, paaiškindamas partitūroje slypinčius sąryšius, kritikas siūlo, kaip reikėtų artikuliuoti frazes, apibrėžti formą, išryškinti atspalvius. Tokiu būdu bet kokia kritika implikuoja daugybę galimų atlikimų[41].

Jei kritika yra savotiškas negirdimas atlikimas, tai į atlikimą galima žvelgti kaip į materializuotą kritiką. Kaip ir kritikas, atlikėjas interpretuoja kompozitoriaus partitūrą, atsižvelgdamas į atlikimo tradicijas. Tačiau užuot aiškinęs sąryšius, jis juos atlieka ir tokiu būdu parodo. Nors atlikėjo supratimas dažniausiai nebylus (šiuo požiūriu jis panašus į kompozitorių), jo atlikimas yra girdima „paaiškinimo" iliustracija. Tai reiškia, kad jis artikuliuoja, apibrėžia ir išryškina garsinius pavidalus, drauge formuodamas klausytojo supratimą ir patyrimą. Taigi daugybę galimybių jis transformuoja į konkretų individualų įvykį. Toks žingsnis nuo partitūros iki sukonkretinto garsinio pavidalo daugeliu požiūriu panašus į rizikingą taikomųjų mokslų bei menų žygį nuo bendrųjų principų iki konkretybių.

◆ ◆ ◆

Stentas ir Snow yra „teisiųjų pusėje", nes abu nori suartinti įvairias žmonių veiklos sritis ir užsiėmimus. Mes visi to norime. Tačiau klaidingomis analogijomis, kad ir kokia pagirtina motyvacija skatintų jas skleisti ir ginti, neįmanoma susieti nesugretinamų disciplinų ar apjungti visiškai nepanašių pažinimo būdų. Vieną iš būdų aprėpti visą žiniją siūlo tokios metadisciplinos kaip istorija ir

[39] Paprastumo dėlei šį aptarimą daugiausia iliustruosiu pavyzdžiais iš muzikos srities.

[40] Kai anksčiau sakiau, kad meno kūriniai yra parodomieji, išprusęs „skaitytojas" – žmogus, žinantis atitinkamą atlikimo tradiciją – buvo laikomas duotybe. Net kai tyliai skaitome romaną, galima daryti prielaidą, kad žinome (dažniausiai nebyliai), kaip reikia „atlikti" tekstą. Viena iš priežasčių, dėl ko šiandien ne taip dažnai skaitoma poezija, ko gero, yra ta, kad tik nedaugelis žino, kaip ją tinkamai atlikti (padeklamuoti) – net sau patiems.

[41] Tai, kad partitūroje ar tekste slypi daugybė šiek tiek skirtingų interpretacijų, nereiškia, kad priimtinas bet koks iš galimų atlikimų. Kai kurie gali būti tiesiog klaidingi. Apie tai, taip pat apie santykį tarp atlikimo ir kritikos plačiau svarstoma mano knygoje *Explaining Music: Essays and Explorations*, Berkeley: University of California Press, 1973, ypač II šios knygos skyriuje.

filosofija. Tačiau tokių integravimo būdų trūkumas, bent mano galva, yra tas, kad kuo daugiau jie aprėpia, tuo jie darosi labiau migloti ir sunkiau apčiuopiami. Vietoj skrupulingo stebėjimo teikiamo aiškumo bei konkretumo ir griežto argumentavimo precizikos mums siūlomos neapčiuopiamos „dvasios" ar niekaip nepatikrinamos spekuliacijos, įvilktos į painių išvedžiojimų rūbą.

Vis dėlto tarp gamtos, socialinių ir humanitarinių mokslų *esama* pagrįstų analogijų. Aš kaip tik ir mėginau parodyti, kad kai išvedamos teisingos paralelės – t. y. kai randamas palyginimo pagrindas tarp panašių tyrimo ir veiklos sričių, – iškyla panašios metodologinės problemos ir bendri konceptualūs interesai. Klausimai, susiję su *ad hoc* hipotezių poreikiu ir jų ypatybėmis, vienija tokias tolimas sritis kaip muzikos kritika ir medicinos diagnostika, politikos istorija ir ekologinė analizė. Dar viena bendra sritis yra išradimų prigimtis bei jų vaidmuo gamtos ir socialiniuose moksluose, menuose ir humanitarikoje. Taikomuosius mokslus ir menus sieja bendrųjų principų pavertimo specifine praktika problema.

Ne mažiau svarbu išskirti ekvivalentiškus teorinių tyrinėjimų objektus. Vieną iš jų, jau aptartą anksčiau, pateiksiu kaip pavyzdį. Hierarchinės struktūros dažnai sutinkamos ir menuose, ir gamtos reiškiniuose, ir visuomeninėse organizacijose. Kaip kad iš protonų ir elektronų susidaro atomai, o iš atomų – molekulės, ir šis procesas tęsiasi, kol pasiekiamas aukščiausias darinių lygmuo, taip ir muzikoje – iš atskirų garsų susidaro motyvai, šie sukimba į frazes ir taip toliau iki aukščiausio struktūrinio lygmens (kūrinio dalies ar viso kūrinio). Tokių struktūrų vidinė sąranga – saitų tarp atskirų dalių problematika, dalių ryšys su visuma, artikuliavimo mechanizmai ir pan. – objektyviai tyrinėjama daugybėje įvairių sričių. Aptariant tokius dalykus kaip šis, kaip tik ir galima rasti akivaizdžių panašumų tarp gamtos, humanitarinių, taip pat – socialinių mokslų. Ir būtent iš tokių teisėtų ryšių gali gimti nebergždžios sąvokos ir našūs tyrinėjimai.

Versta iš: Leonard B. Meyer, „Concerning the Sciences, the Arts – AND the Humanities", in *The Spheres of Music. A Gathering of Essays*, Chicago, London: University of Chicago Press, 2000, p. 3–51.
Vertė Veronika Janatjeva.

LEO TREITLER

Koks pasakojimas yra istorija?

1980-ųjų vasarą sulaukiau labiausiai stulbinančios naujienos per visą savo muzikologinę karjerą. Mano straipsnis buvo aptarinėjamas Harvardo universiteto Teisės mokykloje vykusiame teisės istorijos seminare[1]. Savaime suprantama, buvau pamalonintas. Tačiau, kaip išaiškėjo vėliau susitikus su seminarą vedusiu dėstytoju, – džiaugiausi visai be reikalo. Jam terūpėjo supeikti tą straipsnį, pateikiant jį kaip simptomą negalios, luošinančios istorinius tyrinėjimus iš esmės kone visose humanitarinių bei socialinių mokslų srityse, įskaitant ir jo paties sferą. Tame tekste aš apibendrinau istorinio pažinimo teoriją, – istoristinę ir hermeneutinę, – kuri pabrėžė simpatinį suvokimą, analizę bei interpretaciją, intencijų rekonstravimą ir praeities kaip dabarties pateikimą. Tąsyk rašiau, kad „šis požiūris svarbus tuo, jog iškelia reikšmingą prielaidą, kad laikinė seka ir kaitos idėja nėra esminės istoriniam vertinimui" ir kad stengdamasis „kuo išsamiau ir detaliau pažinti praeitį [istorikas] siekia sustabdyti praeitį jos pačios bėgiuose ir neleisti jai iš jų pasprukti". Aš taip pat pabrėžtinai daviau suprasti, jog tokio požiūrio turėtų laikytis ir muzikos istorikai. Kaip tik šiuo klausimu teisės istorikas ir norėjo sukritikuoti mano požiūrį.

Kadangi jis laikėsi nuomonės, – kaip man teko patirti, šiuo metu ji gana plačiai paplitusi tarp ne vienos disciplinos istorikų, – jog „nūdienos istorija, regis, išgyvena savigriovos procesą", vykstantį dėl to, kad istorikai užsiima savotiška „nejudančia istorija" (kurią, kaip atrodė, propaguoju aš). Monografijoms, kurių skaitytojus „kitąkart galima suskaičiuoti ant jų [autoriaus] rankų pirštų", būdinga gili analizė ir techninių problemų sprendimas pasitarnavo „ne svarbiausioms Vakarų istorijos temoms nušviesti, bet veikiau joms paslėpti". „Apskritai nūdienos istoriografija, regis, išgyvena milžiniškos plėtros tarpsnį [...] Istoriografija vis plečiasi – ir, būtų galima pagalvoti, tampa vis gilesnė ir prasmingesnė.

[1] Tai buvo mano knygos *Muzika ir istorinė vaizduotė* (*Music and the Historical Imagination*, Cambridge, London: Harvard University Press, 1989) I skyrius.

Tačiau suvokimo gelmė dar nereiškia nuoseklumo, o būtent nuoseklumo, be visų kitų dalykų, kaip tik labiausiai ir trūksta šioms istorinių rašinių tiradoms". „Visa tai nedavė istorijai bemaž nieko, išskyrus chaosą"[2].

Vargu ar mano kritikas tikrai palaikė mane krūvos bedvasių techninių studijų, paskatinusių šį gilų susirūpinimą, gynėju muzikos istorijos srityje. Greičiau mano išvadą (kurią jis įvertino visiškai teisingai), kad „tendencijos pavaizduoti praeitį nenutrūkstančiu pasakojimu, o *pokytį* ir *naujovę* paversti pagrindiniais istorijos objektais" ne itin pasitarnauja mūsų kaip istorikų interesams, jis rado esant prieštaringą. Iš tiesų šį įsitikinimą toliau aš išdėsčiau gana atvirai, teigdamas, jog dabartinė mūsų tikslo formuluotė, kaip „suprasti praeities muziką bei muzikines kultūras [...] atspindi tą dvasią, kurios vedami šiuo metu dirba dauguma muzikologų". Lygindamas tai su užduotimi ištirti stiliaus plėtotę – šį uždavinį XX amžiaus pradžioje muzikologijai priskyrė Guido Adleris, – aš tvirtinau atpažįstąs mūsų baruose besikeičiant epistemologiją: „pereinama nuo genetikos prie ontologijos [...] Kaip ir literatūros bei meno istorikai, mes imame vis labiau domėtis ne priežasčių, bet prasmių kontekstais"[3].

Tačiau būdamas prisiekęs *Musikliebhaber**, manasis teisės istorikas domėjosi ne tiek mano pateiktais prasmės aiškinimais, kiek tais klausimais, į kuriuos įmanu atsakyti tik pasakojimais. Kaipgi taip atsitiko, kad Beethovenas ėmė kurti Devintąją simfoniją – ne biografine, bet istorine prasme? Koks yra tas istorinis procesas, kuris sieja Mahlerio simfonijas su Beethoveno simfonijomis? (Carlo Schorske's pateiktas Mahlerio muzikos vertinimas nebūtų patenkinęs, nes jis pagrįstas sudėtinga konkrečios sociokultūrinės aplinkos interpretacija[4].) Kas atvedė kompozicijos meną į jo dabartinę būklę? Jis tikėjosi, kad muzikologai iškels būtent tokius klausimus, lygiai kaip ir pats laikėsi tos nuomonės, jog teisės istorikai turėtų grįžti prie pasakojimų apie teisingumo prigimties ir jo įgyvendinimo pasaulėžiūrinę evoliuciją. Kaip jau minėjau, jo požiūris yra plačiai paplitęs (be to, prestižiniuose sluoksniuose).

[2] Gordon S. Wood, „Star-Spangled History", *New York Review of Books*, 12, August 1982, p. 4–9; Bernard Bailyn, „The Challenge to Modern Historiography", *America Historical Review*, 87, 1982, p. 1–24.

[3] Žr. knygos *Muzika ir istorinė vaizduotė* II skyrių.

* Muzikos mėgėjas (*vok.*).

[4] Carl Schorske, *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture*, New York, 1980 [lietuviškas vertimas *Fin-de-siecle Viena. XIX amžiaus pabaigos politika ir kultūra*, Vilnius: Baltos lankos, 2002].

Mano straipsnyje cituotas Bernardo Bailyno pranešimas buvo perskaitytas kaip Amerikos istorikų asociacijos prezidento kreipimasis į šios asociacijos suvažiavimą 1981 metais – perskaitytas, jo žodžiais tariant, *ex cathedra*. „Didysis šiuolaikinio istorijos mokslo iššūkis, – rašė jis, – yra rašyti [...] esminius pasakojimus – tokius, kuriuose vyrautų judėjimo laike pojūtis, kurie aprėptų ir specialiuosius tyrimus ir kurie būtų skirti parodyti, kaip dabarties pasaulio pavidalą nulėmė jo radimasis iš labai skirtingos praeities, – ir kartu susitelkti ties lemiamais perėjimais iš praeities į dabartį." Tai buvo esminė Bailyno, kadenciją baigiančio prezidento, žinia savo profesijos žmonėms. Tačiau tai buvo pateikta tokiu išraiškingu stiliumi, su tokiu sąmoningu daugžodžiavimu, kad aš tiesiog privalau pacituoti didesnę šio teksto ištrauką, idant perteikčiau jame glūdintį primygtinumo pobūdį.

> Didžiausias iššūkis, laukiantis istorikų artimiausiais metais [...] bus ne tai, kaip pagilinti ir dar labiau patobulinti specialiuosius praeities tyrimus [...] bet kaip vėl suprantamai sudėlioti krūvon visą pasakojimą [...] apie esminius įvykius. Tokiuose pasakojimuose bus ir anekdotų, tačiau anekdotiškumas nebus jų esmė; juose rasime statiško, „nejudančio" praeities vaizdavimo, tačiau jie bus esmingai dinamiški; jie telksis į pokyčius, perėjimus ir laiko tėkmę; taip pat jie parodys, kaip buvo suformuoti svarbiausi dabarties pasaulio aspektai, kaip savo radimosi proceso metu jie įgijo savitą pobūdį. [...] Istorikai turi būti ne izoliuotų, iš praeities ištrauktų paskirų specialiųjų problemų analitikai, o gyvybingų, judančių pasaulių pasakotojai. [...] Istorikas turi iš naujo gyvai atpasakoti, kaip atrodė kuris nors iš praeities pasaulių, kaip jis nustojo būti kuo buvęs, kaip jis nyko ir susiliejo su naujais dariniais, kaip kiekvienoje pakopoje viskas buvo kilę iš ankstesnės ir išsivystę į tai, ko niekas negalėjo numatyti, – visa tai reikalinga, idant padėtų mums suprasti, kaip atsidūrėme ten, kur šiuo metu esame, ir praturtinti gana siaurą mūsų pačių betarpiškos patirties akiratį.

Paskutinysis sakinys leidžia suprasti, kodėl tai turėtų būti svarbiausias nūdienos istorikų darbas; ne vien tik tam, kad apgręžtų disciplinos išnykiman vedančią kryptį, bet ir todėl, jog tai – visuomeninė pareiga. Kvietimą sugrįžti prie pasakojamojo istorinio rašymo dažniausiai lydi įtikinėjimai orientuotis „į platesnį skaitytojų ratą" (Bailyn). Antai C. Vannas Woodwardas, vyriausiasis serijos *Oxford History of the United States* redaktorius, kaip pagrindinį šių leidi-

nių tikslą įvardija siekį „pateikti interpretacinę naujausių mokslinių tyrinėjimų sintezę", parašytą lengvai skaitomu pasakojamuoju stiliumi, kuris „būtų lengvai suvokiamas plačiajai publikai"[5].

Bailynas rašo, jog „istorinio rišlumo trūkumo" šiuolaikinėje istoriografijoje ištakos glūdi „[istorikų] įsitraukime į patrauklių specialiųjų problemų sprendimą", – „tai pagavus ir keistai teikiantis pasitenkinimą [...], tačiau itin susiaurinantis žvalgos lauką užsiėmimas". Šio kruopštaus darbo sėkmė reiškė tai, jog buvo „ištrinta" „pati garbingiausia angloamerikiečių istorijos sankloda, siaurąja prasme žinoma kaip „vigų"* interpretacija [...], kuri dabartį aiškino per nuvertintos, tačiau tolydžio gerėjančios praeities prizmę". (Pasak Gordono Woodo, „senasis politinis istorijos stuburas buvo sulaužytas, nieko neįstačius jo vieton".)

Vigų interpretacija, Anglijos istoriją pasakojusi kaip laipsnišką ir neišvengiamą raidą laisvės link, buvo viso labo tik viena iš versijų istoriografinės paradigmos, kuri ėmė įtakoti istorijos rašymą bet kuria tema jau aštuonioliktojo šimtmečio pabaigoje ir tebebuvo svarbi dar visai neseniai[6]. Tai buvo būdas istoriniuose virsmo pasakojimuose suderinti tęstinumą ir kaitą. Tie pasakojimai – imanentiški, laipsniški, nuoseklūs, progresuojantys ir tikslingi – buvo paženklinti nuolatinio tobulėjimo, suprantamo kaip ketinimų išpildymas, tikslų įgyvendinimas ar priartėjimas prie tobulumo. XIX amžiuje ši paradigma (ypač meno istorijos srityje) absorbavo istorijos kaip organiškos raidos metaforą bei (ypač bendrosios socialinės ir kultūrinės istorijos terpėje) evoliucijos doktriną – su ta keistoka išdava, kad evoliucijos koncepcija menuose niekuomet nebuvo stipriai veikiama Darwino teorijos, postuluojančios visiškai skirtingą kaitos procesą. Prie šito netrukus dar sugrįšiu.

Tokios rūšies istorinė pasakojamoji struktūra negalėjo atremti svarių mokslinių įrodymų, kuriuos pateikdavo nuolat gausėjantys vis įmantresniais tyrinėjimo metodais ir vis siauresnėse srityse dirbantys mokslininkai. Tie įrodymai ne tiek atskleidė tos struktūros ydingumą, kiek per didelį paprastumą ir paviršutiniškumą, pernelyg didelį priklausomumą nuo didžiųjų įvykių ir garsių žmonių sprendimų, pernelyg menką paisymą „giluminių sąlygų", „kolektyvinių

[5] *Oxford History of the United States*, vol. 2, Oxford: Oxford University Press, 1982.

* Vigai (angl. *whigs*) – Didžiosios Britanijos XVII–XIX amžių politinė partija, Liberalų partijos pirmtakė. Taip vadinami ir dabartinės Didžiosios Britanijos Liberalų partijos nariai.

[6] Žr., pvz., Ernst Breisach, *Historiography: Ancient, Medieval and Modern*, Chicago: University of Chicago Press, 1983, p. 250 ir toliau.

mentalitetų", „demografinių modelių", „ekonominių aplinkybių", „bendrų žmogaus veiklos, o ne ketinimų, produktų" – visų tų veiksnių, kuriuos pasakojimas užgniaužia, o „struktūrinė analizė" – atskleidžia[7].

Bailyno skrupulingai parinkti žodžiai yra taikomi kaip tik šiai dilemai. Naujasis pasakojimas turi būti „turtingas" ir „sudėtingas"; jam privalu turėti „ligi šiol neregėtus analitinius užmojus"; jis turi pavaizduoti „nuolatinę įvairių besiplėtojančio pasakojimo matmenų sąveiką"; jis taps „tiek proto panirimo, tiek ir jo skrydžio produktu, šiam pakaitomis tai puolant atidžiai nagrinėti mįslingų ir painių detalių, tai vėliau grumiantis (ne visuomet sėkmingai), idant vėl pakiltų ir apžvelgtų visą kraštovaizdį".

Gordonas Woodas, kurio recenzija yra kitas mano cituotų pastabų šaltinis, nėra taip optimistiškai nusiteikęs dėl šių galimybių. Šiuolaikinės istoriografijos būklę jis taip pat laiko „bemaž chaotiška". Tačiau

> pasakojimo atgimimas nebus lengvas, [nes] pasakojimo siužetai, rišlumas bei reikšmė visuomet yra retrospektyvūs. [...] Mintyse istorikas nuolat privalo turėti visa perkeičiančią užbaigą. [...] Praeitis nėra serija istorijų, kurios tik ir laukia, kad jas kas papasakotų. Tokia teleologiška pasakojamoji istorija negali būti iš tikrųjų moksliška – tai paprasčiausias istorijų pasakojimas, iš esmės niekuo nesiskiriantis nuo grožinės literatūros. [...] [Kadangi] monografinė istorija yra mokslinė istorija, dabartinis raginimas atgaivinti pasakojimą iš esmės yra protestas prieš moksliškumo paplitimą istorijos darbuose. [...] Nors visų sričių intelektualai propaguoja „struktūralistinę" ir kitokias nelinijinio mąstymo formas, dauguma istorikų naiviai laikosi įsitvėrę savo niutoniško įsitikinimo, kad vienas dalykas išplaukia iš kito nuoseklioje ir priežastiniais ryšiais susietoje pasakojamojoje struktūroje.

Šis įsitikinimas atkakliai gyvuoja nepaisant socialinių mokslų įvykdytos „mūsų istorinio proceso suvokimo" pertvarkos. Apibendrindamas Woodas rašo, kad „pasakojamoji praeities tikrovės atvaizdavimo forma [...] gali neatlaikyti pernelyg didelio gilinimosi". O visiems diskutuojantiesiems, kurie vienokiu ar kitokiu būdu susitaikė su tolydžiu istorijos virsmu beletristika arba apskritai neteko vilties rašyti istoriją, jis atsako, jog „kai viskas yra pasakyta ir padaryta, kai jau nusilenkta subjektyvumui, 'įsivaizduojamam atkūrimui' (R. G. Colling-

[7] Wood, „Star-Spangled History".

woodas) bei 'reguliatyvių išmonių' vartojimui (F. Kermode'as), istorikai vis vien lieka susaistyti požiūrio, kad praeitis esti 'kažkur čia' ir kad sutvarkydami faktus jie gali mus priartinti prie tiesos apie praeitį, kokia 'ji iš tikrųjų buvo', pažinimo". Galima daryti išvadą, kad istorikas taip niekuomet ir neapsispręs, kurią iš dviejų blogybių – „senamadišką epistemologiją" ar senamadišką pasakojimą – pasirinkti.

Tačiau srityse, kur to nelaukta, o konkrečiai – „nelinijinės struktūralizmo minties" stovykloje esama ir naujienų apie susitaikymą. Antropologas Marshallas Sahlinsas neseniai rašė: „Struktūrinė antropologija buvo pagrįsta binarine opozicija, kuri vėliau tapo jos prekiniu ženklu – radikalia opozicija istorijai. [...] Tam tikra prasme panašiai, kaip Saussure'o analizė darė skirtumą tarp kalbos ir kalbėjimo, struktūrinė analizė, regis, atsisakė individualaus veiksmo ir gyvenimiškos praktikos tyrinėjimo – išskyrus tuos atvejus, kai jie atstovaudavo tinkamos sistemos projekcijai ar įgyvendinimui"[8].

Socialinis antropologas E. E. Evansas-Pritchardas seniai atskleidė šio, jo žodžiais tariant, „priešiškumo ar bent jau abejingumo" istorijai požiūrio šaknis bei pasekmes. To priežastis – pažįstama:

> Mūsų mokslo pirmtakai ir pagrindėjai, negrįžtamumą klaidingai palaikę neišvengiamumu, pamėgino suformuluoti istorinės raidos dėsnius, pagal kuriuos visos žmonių visuomenės pereina keletą apibrėžtų raidos etapų. Netgi tie, kurie šito nedarė, [...] siekė bet kokią instituciją aiškinti šios ištakų ar bent jau pirmtakų pagrindu – tai būdingas istoristinės metodologijos bruožas. Vadinamieji šių (irgi vadinamųjų) evoliucinių teorijų kritikai funkcionalistai neturėjo jokių keblumų atskleidžiant šiuos neatitikimus. Tas teorijas [jie] turėjo užginčyti ne dėl paties istorijos rašymo, bet dėl to, kad buvo rašoma bloga istorija. Tačiau iš tiesų jie apleido istoriją ir ėmė vaikytis tokių taisyklių, kurios neretai būtent ir lėmė istorijos menkavertiškumą.[9]

Tačiau Sahlinsas jau rašo, jog

[8] Marshall Sahlins, *Historical Metaphors and Mythical Realities: Structure in the Early History of the Sandwich Islands Kingdom*, Ann Arbor, 1981.

[9] E. E. Evans-Pritchard, „Anthropology and History", in *Essays in Social Anthropology*, New York, 1963, p. 46–65.

> dėl to būgštauti iš tiesų visai nėra reikalo; [...] istorijoje galima apibrėžti struktūras – ir atvirkščiai. [...] Didysis iššūkis istorinei antropologijai yra ne tiktai žinoti, kaip kultūra rikiuoja įvykius, bet ir kaip šiame procese yra pertvarkoma pati kultūra. Kaip struktūros atkūrimas tampa jos permaina? [...] Struktūrinė permaina apima struktūrinį atkūrimą, o gal ir atvirkščiai. [...] Istorijos dialektika yra visais atžvilgiais struktūriška. [...] Istorinis procesas atsiskleidžia kaip nenutrūkstamas abipusis judėjimas tarp struktūros praktikos ir praktikos struktūros.

Su šiomis diskusijomis bei švytuoklės svyravimais taip gyvai ir „iš pirmųjų lūpų“ susipažinau ne tik dėl savo netikėto susidūrimo su teisės istorija, bet ir dėl mano paties mintyse susiklosčiusios prieštaros tarp tą susidūrimą sukėlusių požiūrių ir kiek vėlesnės patirties mėginant parašyti vieną pasakojamosios istorijos dalį[10]. Jos tema – muzikos rašto atsiradimas viduramžių Europoje bei ankstyvoji jo santykio su muzikos atlikimu, kūrimu bei pedagogika istorija. Tai jau savaime dinamiška tema, susijusi su technologijos iškilimu ir šios sąryšių su besikeičiančia kultūra istorija. Ją galima apibūdinti ir paaiškinti tiktai kaitos požiūriu. Woodas klysta; kai kurie praeities aspektai *yra* istorijos, laukiančios, kol jas kas papasakos. Abiejų prieigų atstovų svarstymai yra klaidinantys, jei jie įtaigauja, kad mes visuomet galime pasirinkti – rašyti mums pasakojimus ar ne.

Kad ir kaip būtų, pasaka turi būti pasekta, ir visuomet galima pasirinkti, kokiu būdu tai padaryti. Šis procesas reikalauja plataus sričių spektro – paleografijos, semiotikos, diplomatijos, bažnytinės istorijos, liturgijos, muzikos teorijos literatūros, muzikos – specialios analizės. Tačiau kai tai jau būna atlikta, ir netgi prieš tai, gyvybę pasakojimui įkvėpti gali tik „apriorinė vaizduotė“[11].

Paleografas Bernardas Bischoffas iš VIII amžiaus pabaigos – IX amžiaus pradžios Europoje išlikusių knygų pagal skaičių bei kilmę sudarė žemėlapį ir pateikė modelį, kaip augo knygų perrašymo mastai bei gausėjo veikiančių skriptoriumų[12]. Istorikas F. L. Ganshofas užfiksavo iš Karolio Didžiojo karaliavimo

[10] Leo Treitler, „Reading and Singing: On the Genesis of Occidental Music Writing“, *Early Music History*, 4, 1984, p. 135–208.

[11] R. G. Collingwood. Dėl platesnės diskusijos ir literatūros sąrašo tuo klausimu žr. *Muzika ir istorinė vaizduotė* I skyrių, ypač 34-ą išnašą.

[12] Bernard Bischoff, „Panorama der Handschriftenüberlieferung aus der Zeit Karls des Grossen“, in W. Braunfels, ed., *Karl der Grosse: Lebenswerk und Nachleben*, Düsseldorf, 1965–1967, II, p. 234–54.

laikų išlikusių administracinių dokumentų skaičiaus didėjimą ir padarė išvadą, jog rašto naudojimas administravimo tikslais tuo laikotarpiu jau tapo strateginiu dalyku[13]. Yra vienas garsus laiškas, kurį Karolis Didysis (nors manoma, kad jį surašė Alkvinas) apie 795-uosius pasiuntė karališkojo vienuolyno Fuldoje abatui ir kuriame pastarajam nurodoma ne tik užtikrinti savo vienuolių „teisingą ir pamaldų gyvenimą", bet ir „mokyti tuos, kurie Dievo apdovanoti sugebėjimu mokytis. [...] Geri darbai neabejotinai yra geriau nei didis išmanymas, tačiau be išmanymo neįmanoma daryti gera"[14]. Seniausios knygos, ranka parašytos jau karolingiškuoju minuskulu*, datuojamos maždaug 770–780 metais. Seniausios knygos, kurių tekstuose randama vis dar tebevartojama diferencinė skyrybos ženklų sistema, datuojamos dar dešimtmečiu vėliau. Remiantis šiais faktais, išsirutuliojo pasakojimas apie sąmoningą – ir sėkmingą – Karolingų epochos ir karalystės siekį sukurti rašto kultūrą.

Sąvoka „rašto kultūra", numanomos žodžių „sąmoningas" ir „sukurti" potekstės bei vertinimas, įvardytas žodžiu „sėkmingas", – visa tai pateikiama istoriko vaizduotės bei kritinių sugebėjimų dėka ir yra tiek teisinga, kiek yra tikėtina, kad šie faktai dera tarpusavyje būtent tokia tvarka, sutinkamai su asmens patirtimi bei apriorinėmis idėjomis apie tai, kaip sutvarkytas pasaulis.

Seniausia išlikusi knyga apie grigališkąjį choralą (Aureliano iš Réôme *Musica disciplina*) buvo parašyta apie 850-uosius. Svarbiausias autoriaus tikslas buvo pateikti vadovą, kaip pagal dermines, melodines ir liturgines kategorijas skirti bei tinkamai atlikti solines ir chorines giesmes. Tuo metu šios giesmės būdavo perduodamos vien „iš lūpų į lūpas"; užrašomi buvo tik jų tekstai. Savo veikale Aurelianas melodijas apibūdino tiek pagal jų struktūros, tiek ir atlikimo manieros (garso išgavimas balsu, natų trukmė bei tempas, atakos tipas ir galbūt garso atspalvis) bruožus. Baigiantis devintajam amžiui jau radosi praktika virš tų tekstų užrašyti neumas, kurių dauguma kilo iš įvairių skyrybos ženklų, perimtų iš prieš šimtmetį įvestos sistemos.

Kiekvienas iš ankstesnėje pastraipoje esančių teiginių išsirutuliojo pirma išanalizavus bei interpretavus tam tikrus faktus ar jų dalį. Jie įsilieja į dar

[13] F. G. Ganshof, *The Carolingians and the Frankish Monarchy*, London, 1971, p. 29.

[14] Luitpold Wallach, ed., *Alcuin and Charlemagne: Studies in Carolingian History and Literature*, Ithaca, New York, 1959, p. 202–204.

* Minuskulas (*lot.* „minus" – mažesnis) – iš ankstesnio romėniško majuskulo (*lot.* „maius" – didesnis) atsiradęs mažųjų raidžių šriftas, sudaręs sąlygas greitesniam ir vietą taupančiam rašymui.

ankstesnėje pastraipoje pradėto pasakojimo tęsinį: kaip vis labiau ryškėjančios tendencijos visa, ką svarbu žinoti, užfiksuoti raštu išraiška, muzikinės notacijos sistema buvo išrasta devintajame šimtmetyje – iš dalies tam pritaikant kalbos rašto sistemai priklausiusius skyrybos ženklus. Kaip ir toji sistema, neumos reiškė ženklus, kurie žymėjo atskyrimus konkrečioje kalboje. Jos buvo užrašomos virš solistų ir choro giesmių teksto kaip mnemoniniai ženklai, turintys „paleisti" melodines struktūras ir atlikimo ypatybes, kuriuos giedotojai jau buvo įsisavinę per sakytinę tradiciją. Iš pradžių svarbiausia jų paskirtis buvo nurodyti dainininkui, kaip darniai į vieną sujungti jam žinomus modelius bei atlikimo ypatybes su jam prieš akis esančiu tekstu. Iš pradžių tai nebuvo ženklai, skirti garsų aukščiui (kurį melodiją atliekantis dainininkas turėtų iššifruoti) žymėti. Tai, kad notacija ilgainiui ėmė atlikti būtent tokią funkciją, buvo ilgos evoliucijos padarinys.

Šiam pasakojimui nereikia būti retrospektyviam, kad jo turinį būtų galima transformuoti taip, tarsi žvelgtume per rezultato prizmę, dėl ko ir būgštauja Woodas (nors turinio *pasirinkimą* neišvengiamai sąlygoja dabartiniai mūsų interesai). Tačiau minimos temos istorijoje šito išvengti nebuvo lengva. Šios srities mokslininkams buvo sudėtinga rašyti iš dabarties požiūrio perspektyvos, netraktuojant rezultato kaip tikslo ar normos, būdingos šiam kaitos procesui. Sunku buvo konkrečiai galvoti apie muzikinės kultūros, funkcionavusios visiškai be jokios rašto sistemos, dinamiką tokiai kultūrai tinkamomis sąvokomis. Pagaliau buvo sunku mąstyti apie muzikinio rašto sistemą kaip kažką kitką nei netobulą, tačiau tolydžio gerėjančią garso aukščio žymėjimo sistemą. Tai bendra problema, kurią Walteris Ongas išryškino kalbėdamas apie „sakytinės literatūros" sąvoką. Jo manymu, panašiai galėtume apibūdinti arklį kaip beratį automobilį[15].

Iš tikrųjų labiausiai į akis krentančias kliūtis atliekant šį tyrimą nepaliaujamai kėlė kažkas panašaus į vigų interpretaciją. Geriausiai tai pailiustruoti galėčiau ištrauka iš knygos, kuri yra tiesiog paradigminė šios temos studija – tai Peterio Wagnerio *Grigališkųjų melodijų įvadas* (*Einführung in die Gregorianischen Melodien*)[16]. Aiškindamas tikslios intervalinės notacijos evoliuciją Wagneris pateikia dešimtojo amžiaus rankraščio vieno puslapio reprodukciją, kur psalmės eilutės užrašytos su neumomis tokiu būdu, kad aiškiai matyti tik recituojamų psalmių kadencijų kontūrų pradžios.

[15] Walter Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, London, New York: Methuen, 1982.

[16] Peter Wagner, *Einführung in die Gregorianischen Melodien*, Leipzig, 1912; perspausdinta Hildesheim, 1963, II, p. 264–67.

> Ši diastematija gana primityvi; ji tik laikas nuo laiko atskirais ženklais parodo, ar melodija kyla, ar leidžiasi. Tačiau stulbina tai, kad [...] jau atvėrus kelią, toliau ta kryptimi nebuvo einama; kad būtent Sen Galene, kurio abatijoje muzikinę tarnystę atliko tiek daug talentingų menininkų, niekas iš to nepadarė išvadų, kurios, bent jau iš mūsų taško žiūrint, buvo ranka pasiekiamos. [...] Deja, aplinkybės Sen Galeno menininkų energiją nukreipė kita kryptimi – tai, be abejo, iškėlė naujus įdomius uždavinius, tačiau sykiu ir neuminio rašto tikslas buvo pašalintas toliau nuo jų akių.

Kitaip tariant, toji funkcija, iki kurios neumos galiausiai išsivystė – garso aukščio žymėjimas – jau buvo neatsiejama evoliucijos dalis, kadangi jos tikslas, o atitinkamai ir judėjimas to tikslo link priklauso nuo to, kiek jį pripažįsta pasakojimo veikėjai. Šią tipiškai lamarkiško evoliucionizmo rūšį pakeitė Darwino teorija, tačiau šis pasikeitimas iš esmės niekad nepadarė ypatingo įspūdžio humanitarinių disciplinų atstovams. Veikiausiai taip nutiko dėl to, kad Lamarcko versiją būtų galima nesunkiai sulyginti su bendrąja laipsniškos transformacijos samprata, tuo tarpu Darwino teorija iš tiesų gana ryškiai jai prieštaravo. Pastaruoju metu šį skirtumą aktyviai aptarinėja biologai. Naują jų darbų apie evoliuciją seriją paskatino, viena vertus, šimtosios Darwino mirties metinės 1982-aisiais, antra vertus, – pastarojo meto atakos prieš evoliucionizmą, pasigirdę iš mūsų šalies politinių dešiniųjų pusės.

Darwino revoliucijos esmė buvo ne atskleidimas, kad vienos rūšys radosi transformuojantis kitoms rūšims, ir netgi ne tai, kad šis procesas vyko natūralios atrankos būdu:

> Tikroji [jo] revoliucija buvo epistemologinis persiorientavimas, kuris turėjo įvykti dar iki tol, kai galėjo būti suformuluotas permainų mechanizmas. Tai buvo paties studijų objekto pasikeitimas: nuo vidutinių arba formalių grupių savybių pereita prie tų grupių individų nukrypimų. [...] Darwinas iš pagrindų pakeitė gamtos tyrinėjimus, imdamasis faktinės įvairovės kaip svarbiausio tikrovei dalyko. Ši revoliucija vis dar nebaigta.[17]

[17] R. C. Lewontin, „Darwin's Real Revolution", *New York Review of Books*, 1983 06 16. Muzikos istorikai, kuriuos traukia rašyti apie „evoliuciją", tikrą supratimą apie tai, ką Darwinas iš tikrųjų pasakė, bei jo vietą evoliucijos teorijos kurpimo istorijoje, galėtų rasti žavingai iliustruotoje Jonathano Millerio knygoje *Darwin for Beginners*, London, 1982.

Taigi pokyčio aprašymui – netgi biologijoje – vis dar stinga kažko esminio.

Rūšies pokyčiai nereiškia vienodos visų tos rūšies narių permainos: metams bėgant 1950-ųjų Harvardo laidos grupė vis labiau žyla, flamingo kojos ilgėja vis labiau gilėjant vandenims, kuriuose šis paukštis maitinasi, aukštutiniai vargonų garsai tampa vis judresni, kai... Pasikeitimas yra individualaus pokyčio rezultatas. Tai reiškia, kad pokyčiai nebūtinai turi įvykti vienodu greičiu. Toks požiūris į žmonijos praktikas kūrybinį išradingumą, atsitiktinumą ir kolektyvinę elgseną suvokia kaip kaitos šaltinius. Taip žvelgiant, permainų išdava yra nei neišvengiama, nei numatoma. Reikalinga konkrečių aplinkybių, kuriomis įvyksta konkretūs pokyčiai, analizė.

Pasakojamoji struktūra, per kurią buvo pateikta muzikos rašto pradžios istorija – ji iš esmės yra apie notacijos kilmę arba iš prozodinių senovinės kalbos ženklų, arba iš bizantiškųjų neumų – apibūdina neumas taip, tarytum jos išties būtų panašios į laboratorinėje kultūroje besikamuojančius mikroorganizmus, kurių kiekvienas paeiliui patiria tą patį iš anksto užprogramuotą pasikeitimą – nepriklausomai nuo to, kas ką su jais darytų ar patirtų.

Tačiau neumos nesiplėtojo tokiu būdu. Jas tam tikromis aplinkybėmis išgalvojo konkrečių tikslų turėję asmenys. Jos buvo vartojamos, pritaikomos, pakeičiamos, mėgdžiojamos. Tačiau nė vienam iš šių veiksmų neatsirado vietos toje evoliucijos sampratoje, kuri formavo pasakojimus šia tema.

Stiliaus istorija, kažkada buvusi išskirtine muzikos istorijos tema, taip pat buvo išdėstyta panašiais pasakojimais. Ironiška tai, kad muzikos istorijoje ėmęs dominuoti istorinio rašymo būdas neberado vietos individualiai kūrybai kaip istorijos veiksniui. „Evoliucija" ir „kūryba" šių dienų politinėse konfrontacijose esti antonimai. Tačiau menkas toks menų evoliucijos supratimas, kuris individualios kūrybos nelaiko centriniu istorinio tęstinumo ir kaitos veiksniu. Matyt, troškimas politinę istoriją paversti moksline paskatino atsirasti monografinę istoriją, o kvietimas grįžti prie pasakojimo veikiausiai išreiškia protestą prieš moksliškumą istorijoje (kaip kad rašo Woodas). Tačiau muzikologijoje moksliškumo siekimas pagimdė stiliaus istoriją, ir jeigu mūsų srityje esama kokio nors protesto, tai jis pasireiškė nebent kaip „susidomėjimo istorija praradimas"[18].

Bendroji laipsniškos kaitos idėja XX amžiaus antrojoje pusėje jau nebeturi to užtaiso, kokiu ji pasižymėjo XVIII amžiaus pabaigoje. Pasaulio perspektyva ir siekiai, su kuriais ji ėjo išvien – Apšvietos idėjos apie žmogaus tobulėjimą,

[18] Carl Dahlhaus, *Foundations of Music History*, Cambridge, England, 1983.

pažangą laisvės ar žmoniškumo link, į vigų interpretaciją giliai įsirėžusi politinė-istorinė programa (pažanga be evoliucijos), poreikis įsisavinti augantį suvokimą, kad fizinis ir biologinis pasaulis galėjo nebūti toks, koks jis buvo sutvėrimo metu, idėja apie organizmą kaip nuoseklių pokyčių tęstinumo modelį – visa tai kartu apibrėžė vietą, kurioje geriausiai tiktų laipsniškos kaitos idėja, ir itin daug prisidėjo, kad ši idėja taptų neišvengiama. Nė viena iš šių aplinkybių faktiškai nebegalioja. Įprotis interpretuoti istoriją kaip laipsniškos kaitos procesą neišsilenkia pripažinimo, kad ši idėja kaip aiškinamoji teorija yra silpna – tiek aiškinant konkrečius dalykus ar įvykius, tiek ir tikrus istorinius procesus. O istorijos kaip savotiško laipsniško gerėjimo idėja apskritai nebetikima.

Tačiau domėjimasis pasakojimu išliko net ir praradus tikėjimą laipsniška kaita – ir ne tik todėl, kad tą įtaigauja diachroninis temų išsisklaidymas. Egzistuoja pasitenkinimas pasakojimu, grynas pasakojimo malonumas. Pasakojimas nėra apribotas judėjimo laike pavaizdavimu. Pasakoti – reiškia pavaizduoti, atkurti to, kas įvyko, pojūtį; galima kalbėti apie tai, kas dėjosi konkrečiu momentu, arba išdėstyti įvykių seką, tačiau dažniausiai suderinami abu.

Įsitraukęs į ankstyvosios notacijos istorijos tyrimus pasijutau siekiąs tokio paaiškinimo, kuris atskleistų, kaip visi šie paskiri ir nutolę dalykai siejasi tarpusavy, ir taip, kad įtikinamai susidėliotų į galiausiai išryškėjantį kontekstą. Niekas nesukelia didesnio pasitenkinimo kaip sau mintyse susiformuoti tam tikrą modelį, pagal kurį kadaise atsieti tolimos praeities dalykai tampa tarpusavyje atpažįstamai susiję. Nūdienis kvietimas grįžti prie pasakojimo atspindi norą atkurti tą ypatingą istorinių pasakojimų apibrėžtumo rūšį, ryškių įvaizdžių poreikį. Štai kas kadais įvyko: „795 metais Karolis Didysis parašė Baugulfui, Fuldos abatui...“. Realūs, kažką numatantys ir veikiantys žmonės. Toks sakinys atspindi troškimą matyti istoriją kaip ištrauką iš gyvenimo. Šiuo atveju turime reikalą ne su metodais, bet su istorijos teikiamu pasitenkinimu. Neabejotinai tai turi kažką bendra su grožinės literatūros teikiamu pasitenkinimu. Tačiau itin svarbi šio pasitenkinimo istorija sudedamoji dalis yra įsitikinimas, jog aprašinėjamas realus praeities pasaulis – toks, koks jis buvo; ir kad tai padeda suvokti, kaip koks nors dabarties pasaulio aspektas yra susijęs su praeities realybe. Žmogus „iš esmės yra istorikas“, rašė Erwinas Panofsky's[19].

[19] Erwin Panofsky, „The History of Arts as a Humanistic Discipline“, in *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*, Garden City, New York, 1955, p. 1–25 [lietuviškas vertimas *Prasmė vizualiniuose menuose*, Vilnius: Baltos lankos, 2002.].

Prieš keletą metų, besibaigiant ilgam vakariniam pokalbiui (apie europinės notacijos ištakas) su Micheliu Huglo, mano pašnekovas papasakojo apie susidūrimą su vienu graiku muzikologu, kuris esą jo paklausęs, kodėl „jūs, vakariečiai" visą laiką tyrinėjate dalykų kilmę. Carlas Dahlhausas anksčiau cituotoje savo knygoje rašo: „Devynioliktajame šimtmetyje ir dvidešimtojo amžiaus pradžioje buvo savaime suprantama, kad, norėdami sužinoti dalyko esmę, privalome žinoti jo ištakas. Tačiau dabar šis pamatinis principas jau netekęs didelės dalies įtikimumo". Išties, jis prarado galią sykiu su tikėjimu moksliniu diachroninės pasakojamosios istorijos autoritetu. Tačiau susidomėjimas ištakomis nepranyko kartu su juo – nebeliko tik iliuzijos, kad jos atskleidžia esmę. Žmonės tebelanko paminklą Washingtonui arba Žaliojo mūšio monumentą Masačiusetso valstijoje, Leksingtone*. O nuolatinis gilinimasis į tokį klausimą kaip tasai apie mūsų natų rašto ištakas gali virsti tikru apsėdimu. Be kita ko, Dahlhauso minima epistemologija praktikoje yra grynai atvirkštinė. Norėdami suprasti notacijos ištakas, mes turime geriau suvokti, kas per daiktas ji buvo, tačiau tam pirmiausia reikia geriau suprasti, kas per daiktas ji yra dabar. Pastarojo meto murmėjimą dėl pasakojamosios istorijos aš vertinu kaip derėjimąsi dėl jos statuso, kaip naują sutarimą dėl to, ką ji gali pasiekti. Ji kviečiama sugrįžti ne tik su geresniais tyrinėjimais, bet ir realistiškesnėmis sąlygomis.

◆ ◆ ◆

Turint omeny disciplinos, intelektualinės tradicijos bei istorinės situacijos, kurioje buvo rašoma, skirtumus tarp Dahlhauso – vokiečių muzikologo, rašiusio Berlyne, turinčio XX amžiaus septintojo dešimtmečio patirtį ir besiremiančio „filosofine idealizmo tradicija"[20] – ir Bailyno bei Woodo, Šiaurės Amerikos istorikų, rašiusių Šiaurės Amerikos istoriją akademiškai ramiu XX amžiaus devintojo dešimtmečio laikotarpiu iš amerikietiškuoju pragmatizmu atmieštos angloamerikiečių analitinės tradicijos perspektyvos; taigi, turint omeny šiuos skirtumus, analogijos tarp jų pateiktōs istorinių tyrinėjimų bei jų teorinio pa-

* *Lexington Battle Green* – čia 1775 metų balandžio 19-ąją įvyko pirmasis susirėmimas tarp Anglijos kariuomenės ir amerikiečių savanorių pajėgų, žymėjęs Amerikos Nepriklausomybės kovų pradžią.

[20] Carl Dahlhaus, *Foundations of Music History*, „Translator's Preface".

grindo padėties analizės ir jų nuomonių apie istorijos iššūkius bei galimybes yra mažų mažiausiai įdomios.

Dahlhauso knyga *Muzikos istorijos pagrindai* (*Grundlagen der Musikgeschichte**) pirmą kartą buvo išleista 1977 metais. Ji buvo sumanyta kaip glaustai išdėstytas įvadas, remiantis Gustavo Droyseno studijos *Istorika* (*Historik*) (į kurią sudėtos 1857-aisiais jo skaitytos paskaitos) pavyzdžiu. Šios knygos tonas – kartais nuožmiai polemiškas ar ironiškas ir visuomet dialektiškas – visiškai nepanašus į *Lehrbuch*** toną; tai veikiausiai susiję su ta atmosfera, kurioje ši knyga buvo parašyta (nors Dahlhausas bet kokiomis aplinkybėmis yra bene labiausiai dialektiškas mūsų profesijos atstovas). Tąsyk pulti imta iš politinės kairės ir sociologijos stovyklų, tačiau, nors tuo metu toji kritika nuskambėjo ypač aštriai, tai buvo tokios pat rūšies demaršas prieš istorinę muzikologiją kaip ir tas, kuris buvo nukreiptas prieš antropologiją bei istoriją apskritai: „susidomėjimo istorija praradimas", rašo Dahlhausas, „antipatija" jai, „nepatiklus susierzinimas muzikos istorijos kaip pagrindinio muzikologijos rūpesčio atžvilgiu" bei noras istoriją pakeisti monografinėmis studijomis, sutelktomis į sociologinę struktūrą, sistemą ir procesą. (Istorija Dahlhausui yra papasakota istorija: *Geschichte* – „judantys pasauliai", Bailyno žodžiais tariant.) Ši knyga naujai aktuali ir šiandien, o jos pasirodymas anglų kalba 1983 metais buvo reikšmingas mūsų srities leidybos įvykis.

Ar pavyks parašyti pasakojamąją istoriją, priklausys nuo to, kaip pavyks nustatyti „idealų objektų", kurio tęstinumas užtikrinamas pasakojimu. Politinėje istorijoje tokiais idealiais objektais yra buvę „žmonijos" arba „tautinės dvasios" idėjos (vigų interpretacijoje tai buvo „laisvė"). Muzikos istorijoje šis vaidmuo atiteko estetinei „meno autonomijos" sąvokai, kuria rėmėsi pasakojimas apie „muzikos evoliuciją, rašomas kaip autonomiškų, individualių, nepakartojamų kūrinių, paremtų vien savimi pačiais ir gyvuojančių grynai dėl savęs pačių, radimosi istorija". Su šia koreliuoja kompozicinių technikų arba muzikinės logikos istorija, prilyginusi muzikos istoriją pasakojimui apie kaitą, akcentuojant naujumą. „Istorijai priklauso" tai, kas nauja. Tęstinumo rėmais tokiame pasakojime tampa biografinis arba organicistinis modeliai.

Tokiu būdu aprašoma istorija yra „stiliaus istorija", sumanyta kaip alternatyva istorijos kaip „gausybės neįsisavintų faktų" rašymui ir „kūrinių aiškinimui

* Citatos patikslintos pagal originalų leidimą Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln: Hans Gerig, 1977.

** Mokyklinis vadovėlis (*vok.*).

remiantis kompozitorių biografijomis". Tačiau „idealaus objekto teorija iš esmės prarado savo gerą vardą", organicistinio modelio nebeįmanoma išsaugoti, o stiliaus istorija „neabejotinai išblėso ir nunyko". Istorikai rašo monografijas, palikdami pasakojamąją istoriją žurnalistams. (Kitoks, daugiau vidinis, darbo pasidalijimas Jungtinėse Valstijose: muzikologai rašo istorinius pasakojimus pirmųjų kursų studentams, o monografijas – magistrantams bei vienas kitam. O paprasti pasakojimai, matyt, skirti mažiesiems.)

Stiliaus istorija prasidėjo kaip pastanga „tarpininkauti tarp estetikos ir istorijos", rašyti istoriją „nesugriaunant estetinės kūrinių autonomijos", „pakylėtos meno sampratos". Tačiau ilgainiui ji pati sunaikino savo tikslą, „pavertusi meno kūrinius vien blyškiomis idėjų bei technikų iliustracijomis". Kitas istorinės krizės aspektas yra meno teorijos krizė: „Meno kūrinio autoritetas nuvertėjo amžiuje, kurio mąstymą giliai paveikė ideologijos kritika" (kažkas panašaus į revizionizmą).

Tačiau „sąvoka *kūrinys* yra centrinė muzikos (vadinasi, taip pat ir istoriografijos) kategorija". Šitai yra nepaprastai komplikuojantis muzikos istoriją veiksnys, palyginti su bendrąja istorija; muzikos istorija yra *sui generis* kaip tik dėl jo. Dahlhausas nepalieka jokių abejonių, ką jis turi omeny. Tai „abstraktus tekstas, apriorinis duotasis turinys", turintis „tikrą" ir „apibrėžtą reikšmę", tai „vienumoje kontempliuojamas estetinis objektas". „Susidomėjimo istorija nykimą" lydi ir „kūrinio" sąvokos galios praradimas. Be to muzikos istorija neįmanoma. Alternatyva – muzikos kaip „proceso", kaip pagrindo sociologiniams, antropologiniams ar funkciniams muzikos sistemų tyrinėjimams koncepcija. Dahlhausas iš principo nesipriešina tokioms studijoms – jis netgi pateikia eskizą, kaip tai būtų galima padaryti. Tačiau tokie tyrinėjimai negali pakeisti muzikos istorijos, o tie, kurie mano, jog tai įmanoma, sulaukia pastabų, kad daugiau kritikavo muzikos istoriją, užuot mėginę sukurti alternatyvias teorijas ir analizės sistemas.

Šis ryžtingas noras apginti muzikos kūrinį kaip pagrindinę muzikos istorijos prielaidą yra paprasčiausiai stiprių atakų išprovokuotas gynybinis ėjimas. Savo turiniu ir kontekstu šis žingsnis primena Gordono Woodo išeities ieškojimą požiūryje, teigiančiame, jog „praeitis *štai ten* iš tiesų egzistuoja". Tačiau apmąstant jį atskirai nuo šio konteksto, tai blogas žingsnis. (Tai sakau tiktai apie Dahlhauso poziciją.) Esama daugybės priežasčių, bet aš pasiremsiu tik viena, išplaukiančia iš mano provincialios „medievisto" pozicijos: „kūrinio" sąvoka pati turi istoriją, kuri yra bent jau viena iš centrinių Vakarų muzikos is-

torijos siužeto linijų; suprantama, ji negali būti laikoma šios istorijos prielaida. Kaip Dahlhausas gana atvirai pripažįsta, ši siužetinė linija savo *kairos** pasiekia tiktai devynioliktajame šimtmetyje (tačiau – o šito jis nepripažįsta – netgi tuomet „kūrinio" sąvoka, kokią ją pateikia Dahlhausas, atspindi „tik vieną dviveidiškumu liūdnai pagarsėjusio amžiaus pusę"[21]). Tačiau, kaip paaiškėja Dahlhausui ėmus rekonstruoti muzikos istorijos rašymo galimybes, jis nėra susaistytas vien tik su epistemologija, įtarpinta griežtai apibrėžtoje, jo paties išskleistoje „kūrinio" sąvokoje.

Panašu, kad Dahlhausas (kaip ir Woodas) tam tikru momentu pasiduoda: „Atrodytų, jog pastangos sutaikinti istoriją ir estetiką bei pasiekti tam tikrą abstrahavimo lygmenį, kuris įgalintų parašyti įžvalgią istoriją nepažeidžiant estetinio kūrinių pobūdžio [...] yra pasmerktos nesėkmei jau pačios šių disciplinų prigimties". Tačiau „turi būti įmanoma suderinti autonomišką estetiką su istorijos pojūčiu, vienu ypu pripažinti tiek istorinį, tiek ir estetinį muzikos kūrinių pobūdį neaukojant nei pateikimo rišlumo, nei pakylėtos meno sampratos" – paklusti abiejų, „estetinės autonomijos ir istorinio tęstinumo idėjos", diktatui. Tai iššūkis šiuolaikinei muzikos istoriografijai.

Senojo tipo pasakojamajai istorijai nepasisekus įgyvendinti savo pagrindinės užduoties – papasakoti kūrinių istorijos, – negalima vėl visko pradėti iš naujo tiesiog pagerinus analitinius metodus. Ši nesėkmė yra imanentiška; ji glūdi pačiame pasakojamajame modelyje. Beje, grįžti prie pasakojimo čia imamasi nusitaikius kiek iš kito kampo. Dahlhauso veiksmų planas grindžiamas kompromisu tarp dviejų principų: plačių apimčių ortogeninio** pasakojimo ir epistemologijos, kurią sąlygoja kūrinio sąvoka.

Pradėdamas idėja, kurią jis, kaip pats pripažįsta, yra skolingas Droysenui (tačiau kurios genealogija iš tikrųjų aiškiai siekia Giambattistą Vico), Dahlhausas išplėtoja teoriją apie tai, kas išties apibrėžia pasakojimą. Tai skirtumas tarp istorinių duomenų ir istorinių faktų: duomenys (lotyniškai „*data*", vienaskaita „*datum*": „tai, kas duota"); faktai (lotyniškai „*facta*", vienaskaita „*factum*": „tai, kas padaryta"). Duomenys – tai daugiau ar mažiau tiesiogiai duoti pirminiai

* Carlas Dahlhausas vartoja graikų kilmės žodį *kairos* kūrinių (ar kitų muzikos reiškinių) veikmės istorijos arba jų recepcijos kulminacijų (turinio išsiskleidimo, prasmės išsipildymo) prasme. Žr. Dahlhaus, *Grundlagen*, p. 247–249.

[21] Joseph Kerman, „A Few Canonic Variations", *Critical Inquiry*, 10, Autumn 1983, p. 107–126.

** Paremtas ortogenezės teorija, t. y. požiūriu į evoliuciją kaip pirmapradiškai nulemtą ir nuosekliai vykstančią raidą, kurią valdo vidinės galios.

įrodymai. Jie yra istorijoje veikusių asmenų sąmoningų veiksmų padariniai, kurie faktais virsta istorikų pastangų atkurti tų asmenų intencijas dėka. Tad istorijos faktai yra istorikų sukurtos interpretacijos. „Istorinis faktas yra ne kas kita kaip hipotezė." Tačiau „praeities faktai netampa istoriniais faktais tol, kol jie nepaverčiami istorinio pasakojimo dalimi ar istorinės struktūros aprašymu". Kaip pažymi Droysenas, iki pat XIX amžiaus vidurio niekas nė nemėgino kalbėti apie muzikos istoriją. (Dahlhausas į tai atsako, jog pati mintis yra teisinga, tačiau nurodyta data yra pernelyg vėlyva, turint galvoje Charles'ą Burney'ų ir Johną Hawkinsą. Bet tam tikra prasme Droysenas buvo ne taip toli nuo tiesos; žr. 21-oje išnašoje minimą Josepho Kermano straipsnį.) „Istoriniai faktai esti ne kam kitam kaip tik istoriniam pasakojimui arba istorinių sistemų aprašymui pagrįsti." Tai reiškia, kad istorinis pasakojimas yra pamatinis principas. Taip Dahlhauso samprotavimai bei argumentai priartėja prie požiūrio, kurį intuityviai atskleidžia Bailynas ir kurio baiminasi Woodas: „galima teigti, jog istorijos medžiagą sąlygoja jos forma [ir] pateikimo būdas". Pasakojimo faktams atspalvį suteikia jų pateikimo būdas. Pradėdamas savo pasakojimą apie europinės muzikos notacijos ištakas žodžiais „Apie 795-uosius Karolis Didysis rašė Baugulfui, Fuldos abatui..." aš siekiau išreikšti daugiau nei vien plikus faktus apie tą laišką.

Leopoldas von Ranke rašė savo istoriją remdamasis (sero) Walterio Scotto pasakojimo modeliu, tačiau šių dienų istorikas nėra saistomas tokių devynioliktо šimtmečio modelių. Dahlhausas kaip labiau tinkamus pavyzdžius siūlo Prousto ir Joyce'o pasakojimus. Tai reikštų atsisakyti visažinio stebėtojo pozicijų ir pateikti skirtingas perspektyvas, leisti rastis prieštaravimams, vengti konkrečių pradžių ir pabaigų, atsisakyti vientiso tęstinumo iliuzijos, rašyti praeities fragmentų pasakojimus. „Iš tiesų didžiai prasminga kalbėti apie devynioliktojo amžiaus simfoninės poemos istoriją", tačiau „*muzika* plačiąja prasme niekaip nesileidžia būti traktuojama kaip pasakojamosios istorijos objektas". Dėl to „iškyla tendencija ne ieškoti istorijoje dabarties priešistorės [...], bet veikiau suvokti ją kaip plačią panoramą, į kurią žvelgiama iš estetinės kontempliacijos pozicijos"; tai akivaizdžiai analogiška Bailyno įvaizdžiui apie „proto panirimą ir jo skrydį, jam pakaitomis tai puolant atidžiai nagrinėti mįslingų ir painių detalių, tai vėliau grumiantis [...] idant vėl pakiltų ir apžvelgtų visą kraštovaizdį". Lemiamas skirtumas yra tas, kad žodžių junginys „estetinė kontempliacija" Dahlhausui visuomet žymi išeities tašką ir istoriko interpretacijų centrą. (Šios pastraipos kalba gali klaidinti: „estetinė kontempliacija" reiškia estetinių ob-

jektų kontempliavimą, kuris apima analitinį darbą. To nereikėtų suprasti kaip „žiūrėti apstulbus iš susižavėjimo", kita vertus, atrodo akivaizdu, kad šie žodžiai suponuoja ir tai, kas pirmiausiai ateina į galvą skaitant frazę „estetinė kontempliacija". Šiaip ar taip, tai ir yra pati skirtumo tarp muzikos ar meno istorijos ir istorijos apskritai esmė.)

Visa tai susiję su pasakojamąja forma. Perskaičius visus šiuos samprotavimus, veikiausiai niekas nebegalės rimtai žvelgti į senąjį „laipsniškos kaitos" modelį. Dahlhausas muzikos istorijai sugrąžino tai, ką Haydenas White'as pademonstravo visuotinėje istorijoje – esminę svarbą to, *kaip* mes rašome istoriją norėdami *kažką* pasakyti[22]. Tačiau *apie ką* pasakoja muzikos istorija? Kokios esti centrinės kūrinio padėties tikrosios pasekmės istorijai – suvokiamai kaip pasakojimas plačiąja prasme, kilusiai iš visų čia išsakytų požiūrių?

Muzikos istorija galima tiek, kiek istorikas geba parodyti konkrečių kūrinių vietą istorijoje, atskleisdamas pačiuose kūriniuose glūdinčią istoriją, t. y. išskaitydamas istorinę kūrinių prigimtį vidinėje jų sandaroje. Idant išplėtotume šį teiginį, turime atskleisti pasakymo „išskaityti istorinę kūrinių prigimtį vidinėje jų sandaroje" prasmę. Tai, ką gausime, labiau primins ne metodologijos kūrimą, o veikiau pasakojimo registrų bei matmenų kontrapunktą, kurio *cantus firmus* yra tekstas.

A. Kūrinys yra perskaitomas jį analizuojant, žvelgiant per formų ir žanrų istorijos prizmę – panašiai kaip bet kuri pozicija šachmatų lentoje vertinama atsižvelgiant į su ta pozicija susijusių žaidimų istoriją. Ši idėja padeda geriau suprasti Dahlhauso mintį, kurią jis, išsviedęs pačioje knygos pradžioje, palieka nepaaiškinęs: frazę „moksliškai įpavidalinta atmintis" kaip trumpą istorijos apibrėžimą. Atmintis tėra tik praeities įspūdžių pažinimo sutvarkymas, vėl kitaip pertvarkomas sulig kiekvienu nauju įspūdžiu. „Istorinė sąmonė, – rašė Dilthey'us, – įgalino modernųjį žmogų turėti savyje visą žmonijos praeitį".

Formų ir žanrų istorijos analizė istorinius pasakojimus apie literatūrą pagrindė rusų formalistų teorijoje, – apie ją Dahlhausas bent jau iš principo atsiliepia su simpatija. Tai pasakojimas apie dinamiką tarp estetinio suvokimo sunorminimo bei naujų stilistinių ir bendrinių normų atsiradimo estetiškai išsekus senesniosioms[23]. Meno istorijos srityje, man regis, panašiais principais

[22] Hayden White, „Interpretation in History", *New Literary History*, 4, 1973, p. 281–314.

[23] Žr. Victor Erlich, *Russian Formalism: History Doctrine*, 3rd ed., New Haven, London, 1981.

pasakojimą kuria E. H. Gombricho susietos skaitymo ir vaizdinių kūrimo evoliucijos teorija[24]. Abi teorijos labai konkrečiai nustato, kaip galima „išskaityti istorinę daiktų prigimtį vidinėje jų sandaroje".

B. Kita prasme istorinė kūrinio prigimtis glūdi kompozitoriaus sumanyme, „kurį istorikas, kaip paprastai neišvengdamas praradimų, siekia atkurti". Tokia platesnes sąvokas aprėpianti nuostata yra parankesnė – mažiau tikėtina, jog ji iššauks stereotipinį skepticizmą šioje vandenyno pusėje [JAV]: kalbama apie „kompozitoriaus darbą persmelkiančią poetiką" bei „amžininkų klausytojų, kuriems tas kūrinys tapo įvykiu, savimonę" – tiek, kiek jas išgali atkurti istorikas.

Tačiau kad ir kaip sėkmingai istorikui sektųsi įveikti šią užduotį, „imanentinės" kūrinių – ypač didžiųjų veikalų – „prasmės" gali „iš pradžių likti didžia dalimi nematomos ir išsiskleisti tik palaipsniui". Tad galima manyti, jog kūrinio tapatybė veikiau slypi jo tolimesnės istorijos tęstinume (tame, ką Walteris Benjaminas vadino meno kūrinių „pomirtiniu gyvenimu" (*Nachleben*)), o ne vien tik nekintamame jo tekste. Šis pripažinimas tampa pagrindu kitokios rūšies pasakojimui, t. y. pasakojimui apie „meno kūrinių imanentinių prasmių evoliuciją".

C. „Istorija ne tiktai aprašo praeities fragmentą, bet ir dokumentuoja dabartinį rašymo laiką". Praeitis gali kisti ta prasme, kad ji visuomet esti „susijusi su konkrečia dabartimi, taigi ją pasiglemžia beribė ateitis. [...] Praeitis ir dabartis sudaro nesuskaidomą lydinį". Vienas iš istorinio pasakojimo matmenų yra pasakojimas apie kintančius dabarties santykius su praeitimi, kurį skatina istoriko įsipareigojimas apsvarstyti ankstesnes objekto interpretacijas. Nepaisant nepaliaujamos Dahlhauso ironijos „ideologijos kritikos" atžvilgiu, jis pats negali jos išvengti ir neišvengia, turint omeny tą matricą, į kurią jis įspraudė istoriją.

Nuo atkaklios „kūrinio" sąvokos gynybos Dahlhauso knygos pradžioje buvo nueitas ilgas kelias. Tačiau tokia yra dialektikos prigimtis, apie ką nedviprasmiškai byloja šis sakinys: „Istorija, parašyta pilnutinai perpratus jos prigimtį, suduoda smūgį trapiai pusiausvyrai tarp dviejų klaidingų kraštutinumų: naivaus objektyvizmo ir destruktyvaus radikaliojo skepticizmo".

[24] E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, London: Phaidon, 1960 [lietuviškas vertimas *Dailė ir iliuzija*, Vilnius: Alma littera, 2000].

◆ ◆ ◆

Šioje santraukoje, kurią, matyt, tiksliau būtų pavadinti impresija, aš atsisakiau visokių įmantrumų, išlygų ar priešybių aiškinimosi, kas beveik visuomet lydi vieną klausimo pusę palaikančius teiginius. Dahlhausas tvirtai tiki muzikos istorijos problemų ypatingumu. Tačiau skaitant jį kartu su kitų sričių istorikų darbais, susidaro vienas bendras vaizdas (o ne keletas) apie istoriją rašyti skatinančius motyvus ir galimybes tai daryti. Nors ir be ryškių kontūrų, tai aiškus vaizdas.

O jeigu mane kritikavęs teisės istorikas vis dar užsiima „užklasiniu" skaitymu ir jam tebėra smalsu, ar jis kuo nors mane įtikino, atsakymas būtų „taip, bet..."

Versta iš: Leo Treitler, „What Kind of Story is History?", in *Music and the Historical Imagination*, Cambridge, London: Harvard University Press, 1989, p. 157–175.
Vertė Jonas Vilimas.

LAWRENCE KRAMER

Perspektyvos: postmodernizmas ir muzikologija

1992 metų pradžioje politikos ir kultūros žurnale *The New Republic* buvo publikuota bendra keturių neseniai išleistų knygų, kurias parašė amerikiečių muzikologai, recenzija pavadinimu „Keista nauja muzikos kritikos kryptis". Aptariamos knygos – kurių autoriai yra Carolyn Abbate, Susan McClary, Rose Subotnik ir aš pats – iš tikrųjų yra pernelyg skirtingos, kad jas būtų galima atsitiktinai sumesti krūvon, bet pakankamai vienmintės savo siekiu pasiųsti bendrą žinią ir ištraukti „klasikinę" muziką iš jos Prokrusto lovos. Ar veikiau panašios tuo, jog užgavo kiek neįprastą nervą: kaip rodo jau pats pavadinimas, recenzija anaiptol nebuvo Schumanno stiliaus pagyros už atvertus naujus kelius; tai veikiau buvo perspėjimas, kad šios knygos (netgi tos, kurios recenzentui patiko) nesugundytų skaitytojo mesti kelio dėl takelio[1].

Bet ar iš tiesų ši nauja kryptis buvo tokia keista? Ar apskritai ji buvo tokia jau nauja, o gal tai tik atgaivinimas to, kas buvo prarasta ar užmiršta? Tam

[1] David Schiff, „The Bounds of Music", *The New Republic* 206, 1992 02 03, p. 31–35. Aptariamos knygos: Carolyn Abbate, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton: Princeton University Press, 1991; Lawrence Kramer, *Music as Cultural Practice, 1800–1900*, Berkeley: University of California Press, 1990; Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991; Rose Rosengard Subotnik, *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1991. Kiti neįprasto judėjimo riboženkliai: Richard Leppert, *The Sight of Sound. Music, Representation, and the History of the Body*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1993; Richard Leppert, Susan McClary, eds., *Music and Society: The Politics of Composition, Performance, and Reception*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987; Christopher Norris, ed., *Music and the Politics of Culture*, New York: Lawrence & Wishart Ltd, 1989; Steven Paul Scher, ed., *Music and Text: Critical Inquiries*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992; Ruth Solie, ed., *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Berkeley: University of California Press, 1993.

tikru požiūriu nerastume nieko labiau įprasta nei tai, kuo šios keturios knygos panašios. Naująją muzikologijos kryptį (kaip aš ją suprantu ir dėl ko jai pritariu) tiesiog skatina poreikis sudominti žmones. Ją erzina scholastinė muzikos izoliacija, ji lygiai taip pat nepakančiai reaguoja ir į faktų krūvomis apstatytą, ir į slėpiningomis techninėmis analizėmis išdabintą šaltą mokslininko celę. Jos reikalavimas galėtų skambėti taip: „Kalbėjimas apie muziką turėtų perteikti tą poveikį, kurį muzika daro žmonėms kaip mąstantiems, jaučiantiems ir kovojantiems pasaulio subjektams".

Bet vien tik poveikio nepakanka. Poreikis sudominti žmones turėtų lemti naują paveikių, vaizdingų muzikos aprašymo būdų įvertinimą; tačiau netgi ir to nepakaktų jam patenkinti. Mūsų ieškomas dalykas yra prasmė: konkreti, sudėtinė ir turinti aiškią vietą istorijoje. Šis ieškojimas vyksta priešinantis plačiai įsigalėjusiam principui – pusiau truizmui, pusiau estetiniam idealui, – kad muzika tokio dalyko neturi: kad, kaip yra pasakęs Theodoras Adorno, „laikas ir vėlgi [muzika] byloja apie tai, kad ji kažką reiškia, kažką apibrėžtą. Tiktai intencijos visuomet esti užmaskuotos"[2]. Geriausias būdas patenkinti žmogiško domėjimosi poreikį yra ne įrodyti šio teiginio klaidingumą, bet atskleisti jį kaip *istorinę* tiesą. Intencija visuomet užmaskuota, nes mes paklūstame koncepcijoms, kurios leidžia mums patirti žmonių domėjimąsi muzika, tačiau draudžia apie tai kalbėti. Taip yra dėl to, kad mes pritariame – nors kitose srityse galbūt net atmesdami – pozityvistinei epistemologijai, kuri mus perspėja semantiniam muzikos neapibrėžtumui neprimesti savo grynai subjektyvių interpretacijų. Kalbant apie muzikos prasmę, jau ilgą laiką nekritikuotinu laikomas garsusis Wittgensteino aforizmas: „Kai apie kažką negalima kalbėti, privalu tylėti"[3].

Šis perspėjimas, mano manymu, negali būti paprasčiausiai atmestas kaip kadaise gerbtina, o dabar naivia laikoma klaida. Būtų sunku atsisakyti jame slypinčios intencijos – užtikrinti, kad pretenzijos į žinojimą būtų atviros nuoširdžiai kolegiškoms diskusijoms. Tačiau pozityvistinė epistemologija tiesiog slegiančiai ir netgi patologiškai baimingai susiaurina savąją ginčytino pažinimo sampratą. Siekdama apsaugoti tiesą nuo žmogiškų klaidų, subjektyvumą ji apibrėžia kaip objektyvumo paneigimą ir kategoriškai atmeta kaip neteisėtas bet

[2] Theodor W. Adorno, „Music, Language, and Composition" (1965), trans. Susan Gillespie, *Musical Quarterly*, 77, 1993, p. 402.

[3] Mano cituojama frazė – „*Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen*" – paimta iš Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, New York: Humanities Press, 1961, p. 150.

kokias pretenzijas į žinojimą, jei jame aptinkamos į šį žinojimą pretenduojančio istorinio subjekto žymės. Uoliai siekiant tiesos, beasmeniškumo retorika paverčiama pamatiniu epistemologijos principu. (Iš to kylančios keistybės vertos atskiros studijos. Antai pozityvistinė aštuonioliktojo šimtmečio mokslo epistemologija mokslininkų eksperimentus su savo pačių kūnais pripažindavo nesuterštais subjektyvumu, jei eksperimentatoriai būdavo aristokratiškos kilmės vyrai[4].) Žvelgiant kiek lanksčiau, atitinkamai būtų galima pradėti atskiriant žinojimo sąvoką nuo retorinės opozicijos tarp asmeninės ir beasmenės raiškos ir iš naujo aptinkant jį žmogiškųjų subjektų bei jų diskursų istoriškume. O kas jei savo subjektyviomis muzikos interpretacijomis mes ne klastojame jos semantinį neapibrėžtumą, bet pripažįstame semantines jos, kaip kultūrinės praktikos, galimybes? O kas jei šios interpretacijos yra ne tam tikras nepakankamo žinojimo pakaitalas, bet veikiau ginčytinos, istoriškai sąlygotos žinojimo formos?

Pozityvistinę epistemologiją sąlygoja fakto ir vertės, vidujybės ir išorybės priešpriešos: jos tarytum įprastos, bet tik todėl, kad prievartinė jų paisymo rutina jau seniai atbukino mūsų gebėjimą kitaip jas vertinti. Siekdami įgalinti naujas muzikologijos kryptis, pereiti nuo kritikos negatyvumo prie žmonių domesio pozityvumo, turime šias priešpriešas – tokias, kokios jos taikomos muzikai – paversti nepažįstamomis ir dekonstruoti. Turime iš naujo apsvarstyti, ką reiškia jungtukas „ir", kai kalbame apie muziką ir kalbą, muzikinius ir užmuzikinius dalykus arba subjektyvų atsaką į muziką ir objektyvų muzikinį žinojimą. Žinoma, nėra sudėtinga pripažinti, kad kiekviena šių priešybių iš tiesų istoriškai svarbi. Nėra siekiama jas panaikinti – vargu ar tai atsitiktų. Veikiau norima jas sureliatyvinti: pripažįstant pamatinių principų dalinį pobūdį ir laikines ribas, taip juos konceptualiai įveiksminti.

Geriausios priemonės tai padaryti, manyčiau, glūdi postmodernizmo idėjų ir retorikos pasaulyje. Šio straipsnio paskirtis yra apibūdinti tą pasaulį bei parodyti, kaip ypač jis tinka muzikos suvokimui. Visa tai bus apibūdinta bendrais bruožais. Bus siekiama ne parengti glaustas santraukas, bet nustatyti, kurlink orientuotos įvairios dekonstrukcijos rūšys, feminizmo teorija, žinojimo archeologija ir genealogija, psichoanalizė, ideologijos kritika, neopragmatizmas, seksualumų istorija, populiariosios kultūros tyrinėjimai ir pan., t. y. visa tai, kas užpildo tirštą postmodernistinio diskurso lauką. Drauge šis apibūdinimas bus šiek tiek idealizuotas. Tad bus mėginama perteikti bendrąją postmoder-

4 Žr. Simon Shaffer, „Self Evidence", *Critical Inquiry*, 18, Winter 1992, p. 327–362.

naus mąstymo atmosferą, kuri geriausiu atveju tebėra besiformuojanti. Tuo pat metu bus stengiamasi užkirsti kelią bandymams didinti terminologinę prieštarą – ar oficialus, ar normatyvinis, ar tikrasis postmodernizmas. Muzikai skirtoje šio straipsnio dalyje bus aptariamos jau minėtos disciplininės priešpriešos, iš postmodernistinės perspektyvos atsiejant jas nuo praeities bei susiejant su galimais būsimais mąstymo apie muziką būdais.

Tiems, kam rūpi „klasikinė" muzika, galimybė panaudoti naujus kultūrinės bei intelektinės energijos šaltinius gali ateiti ne išsyk. Jokia paslaptis, kad Jungtinėse Valstijose ši muzika išgyvena krizę. Jos menkai mokoma mūsų mokyklose, ji neturi nei tokio prestižo, nei populiarumo kaip literatūra ir vaizduojamasis menas, o savo gebėjimus atsinaujinti ji tuščiai švaisto laikydamasi nepaprastai statiško pagrindinio repertuaro. Jos publika mažėja, žyla ir yra pernelyg baltaveidė; jau plačiai sklinda įtarinėjimai, kad jos pretenzijos užimti autonomiškos meninės didybės sritį didžia dalimi yra priemonė nuslėpti (tuo būdu įamžinant) siaurus socialinius interesus.

Dabartine savo padėtimi – kaip erudicijos ir malonumo objektas – klasikinė muzika geriausiu atveju užima garbingą vietą aukštosios kultūros pakraščiuose. Šiandien niekas nebeparašytų tokio romano kaip *Vieversio giesmė* (*The Song of the Lark*). Šioje 1915 metais išleistoje Willos Cather knygoje tradicinis nuotykių romanas virsta pasakojimu apie jaunos moters – operos primadonos karjerą, o knygos kulminacija tampa pagrindinės veikėjos pasirodymas Metropoliteno operoje, kur ji dainuoja Sieglinde's partiją Wagnerio *Valkirijos* pirmajame veiksme:

> Muzika, meilė tekėjo ja, vesdama iš vienos mielos būsenos į kitą. O balsas išskleidė visa tai, kas toje muzikoje buvo geriausia. Išties tarytum pavasaris muzika pražydo atsiminimais ir pranašystėmis, smulkiai pasakojo ir skelbė ateitį jai dainuojant apie savo vienišą gyvenimą ir apie tai, kaip ta, kas iš tikrųjų buvo ji pati, „šviesi lyg diena iškilo į paviršių", kai šiame priešiškame pasaulyje ji pirmąsyk išvydo savo Draugą. Ją aistringai apėmė vis stipresnis veiksmo ir drąsos jausmas. [...] Ją apėmęs kardo troškimas susiliejo su [Siegmundo] veiksmų laukimu, ir, iškėlusi rankas virš galvos, jinai jam tiesiog iš niekur ištraukė kardą, dar prieš tai, kai Nothungas [Siegmundo kardas – vert.] atsijo nuo medžio.[5]

[5] Willa Cather, *The Song of the Lark*, Boston: Houghlin Mifflin, 1988, p. 407–408.

Retorinis ir simbolinis šios ištraukos veiksmas šaukte šaukiasi komentaro, kaip ir visa ši vagneromanija, bet čia aš privalau susitelkti į kitus dalykus. Kitaip nei Sieglinde, Cather herojė turi draugų – visi jie yra tarp klausytojų, idant regėtų jos triumfą, juos suburia į savotišką dvasinę bendruomenę. O bene svarbiausias šios bendruomenės veikėjas (paminimas – kaip geriausias – pats paskutinis) yra nemokytas *mariachi** muzikantas pravarde Ispanas Džo, „žilaplaukis žemaūgis meksikietis, visas susiraukšlėjęs ir išblyškęs, tartum prie plūktinio namelio durų pakabinta pipirų pynė", iš kurio pagrindinė veikėja dar vaikystėje išmoksta sieti muziką su laukiniškumu, laisve ir aštriu kultūrinės tapatybės prieskoniu[6].

Viena iš priežasčių, dėl ko mes esame taip nutolę nuo Cather vaizdinių lauko, yra ta, kad mums trūksta (ar veikiau mes esame nustoję) gyvybingo viešojo diskurso apie klasikinę muziką. Devynioliktajame šimtmetyje ezoterinės muzikos sampratos, pagrįstos tariamu jos prasmės transcendentalumu, gyvavo greta ir varžėsi su semantinėmis sampratomis, kurios muziką prisotindavo poetinėmis, naratyvinėmis ar filosofinėmis reikšmėmis bei sociokultūriniais veiksniais[7]. Abiejų sampratų pėdsakai matyti *Vieversio giesmėje*. Tačiau XX amžius gali paliudyti įtikinamą ezoterinės pusės pergalę, bent jau kiek tai susiję su Vakarų muzika. Tam buvo daugybė priežasčių: mėgėjų muzikos ir namų muzikavimo kultūros erozija muzikos įrašų bei masinių pramogų pasaulyje; naujai atsiradę publikai prieinamų semantinių interpretacijų trūkumai – nususintas pedantiškumas ir manieringumas; pasibjaurėtinai nacių išnaudota didžioji vokiečių muzikinė tradicija; tolydžio augantis muzikos istorijos, analizės ir teorijos profesionalėjimas. Dėl viso to iki XX amžiaus vidurio klasikinė muzika pasitraukė iš viešosios sferos.

Savo siekiu pakreipti šią raidą priešinga linkme vadinamoji naujoji muzikologija, kaip ir dauguma intelektualinių judėjimų, tai iš dalies atgaivina. Tačiau kalbame ne vien tik apie reprodukavimą, tarsi kokio baldo iš ano laikotarpio atkūrimą. Naujosios muzikologijos tikslas yra atkurti ne ankstesniojo diskurso turinį, bet to diskurso vaidmenį visuomenėje ir kultūroje. Sėkmės

* *Mariachi* muzika – tradicinė meksikiečių liaudies muzika, atliekama specifinės sudėties *mariachi* ansamblių.

6 Ibid., p. 410. Cather savo herojės triumfą sieja ir su aukso amžiaus kapitalizmo dvasia – nepakankamai kritiškai, tačiau nepaprastai tiksliai.

7 Apie tai, kaip visa tai plėtojosi, žr. Leon Botstein, „Listening through Reading: Musical Literacy and the Concert Audience", *19th-Century Music*, 16, 1993, p. 129–145.

atveju ji gali atgaivinti klasikinę muziką, ją demistifikuodama ir deidealizuodama – nutraukdama faustiškąjį sandėrį, kuris už visiškai nepriimtiną kainą nusviedžia muziką anapus gyvenimo atsitiktinumų, nežinomybių bei piktadarybių.

◆ ◆ ◆

Pradėsime tiesiai šviesiai: *postmodernizmo* terminas yra ganėtinai bendro pobūdžio ir tiesiog linkęs pasiduoti mados vėjams. Tačiau kad ir kaip ten būtų, sykiu jis yra atsidūręs pačiame reikšmingos intelektualinės diskusijos centre. Mano vartosenoje, laisvai sekant Jeanu-François Lyotard'u, šis terminas žymi konceptualią tvarką, kurioje didžiosios, visa aprėpiančios aiškinimo schemos prarado savo vietą ir kurioje tradiciniai racionalaus supratimo pagrindai – vienovė, darna, visuotinumas, bendrybė, visybė, struktūra – neteko savo autoriteto, jei ne tinkamumo[8]. Tokia priešiška didžiajai sintezei tvarka, žinoma, nenoriai priima bet kurią kitą – ir savąją. Postmodernistinės supratimo strategijos yra neišvengiamai tarpdisciplininės ir nesupaprastinamai pliuralistinės. Kaip ir jas pagrindžiančios teorijos, jos sudaro ne sistemą, bet etosą.

Šios strategijos yra lokalizuotos, heterogeniškos, prieštaraujančios ir prieštaringos. Atmesdamos tradicines tiek subjektyvumo, tiek ir objektyvumo sampratas, jos sutelkia dėmesį į įvairialypius, kultūriškai sukonstruotus subjektyvumus bei objektyvumus jų skirtingais įteisintais pavidalais. Jos kritiškai vertina – tiek pažintiniu, tiek ir politiniu požiūriais – objektyvaus proto idealą, o dar labiau – pretenzijas šį idealą pasiekti; jos linkę veikiau sustiprinti nei sumenkinti prasmės paslankumą. Jos primygtinai teigia, kad žinojimas, įskaitant ir savižiną, yra reliatyvus: tai pasakytina apie visas žinojimą kuriančias bei platinančias disciplinas – ne tik konceptualias jų prielaidas, bet ir materialias, diskursines bei socialines jų praktikas. Nors ir ne iki galo įtikinamai, žmogaus veiksnumą jos įkurdina dinamiškuose tokios produkcijos ir sklaidos procesuose, vadinamosiose ekonomijose, o ne priskiria įcentrinto ir autono-

[8] Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. Geoff Bennington, Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984 [lietuviškas vertimas *Postmodernus būvis. Šiuolaikinį žinojimą aptariant*, Vilnius: Baltos lankos, 1993].

miško žmogiškojo subjekto gebėjimui sąmoningai veikti. Ir nors rizikuodamos skatinti fragmentaciją bei savitikslį intelektualinį sambrūzdį, šios postmodernistinės supratimo strategijos vis dėlto, kaip aš tikiuosi parodyti, siūlo naujas ir itin reikalingas priemones meno kritikai bei istoriografijai, atliepiančias ne tik jų estetinius, bet ir socialinius bei konceptualinius įsipareigojimus.

Galime išvysti išsklaidytą, dalinį, tačiau patikimą postmodernistinio etoso vaizdą naujai konceptualizuodami keturias svarbias modernaus mąstymo temas: racionalumą, visuotinumą, subjektyvumą ir komunikaciją.

Racionalumas. Šio straipsnio tikslams *modernizmo* terminu bus nusakoma ta konceptuali tvarka, kurią pradėjo Europos Apšvieta. Privesdama kai kurias Renesanso (arba „ankstyvąsias modernias") tendencijas iki jų logiškos, net jei ir nenumatytos, užbaigos, Apšvieta pakvietė objektyvų protą pažinti pasaulį ir vadovauti jo pažangai, nepriklausomai ir nebauginamai religinių bei socialinių autoritetų. „Visi dalykai, – rašė Diderot, – turi būti ištirti, atskirti ir peržiūrėti, visi be išimties, neatsižvelgiant į niekieno jausmus"[9]. Tačiau kaip rodo šis teiginys, remiantis protu būtina atsisakyti kitų, ne tokių griežtų gebėjimų – pavyzdžiui, užuojautos ir vaizduotės. Protas – subjekto funkcija – veikia kaip objektyvumas, kraštutinai atsiribodamas nuo savo objektų.

Gerai žinoma modernaus proto kritika, kaip Theodoro Adorno ir Maxo Horkheimerio *Apšvietos dialektika* (*Dialektik der Aufklärung*), šį atsiejimą dar labiau užaštrino[10]. Nors socialinis Apšvietos tikslas buvo išlaisvinti, atskyrimo priesakas iššaukia lemtingą slydimą į instrumentiškumą ir dominavimą. Padariniai esmingai paveikia ne tik mokslo disciplinas, bet ir socialinę – buržuazijos – klasę, kurios interesams Apšvieta daugiausia ir tarnavo. Didžiausia modernaus mąstymo pastanga buvo humanizuoti protą, iki galo nepaaukojant pastarojo atskirtumo nuo savo objektų; šis atsietumas buvo suvokiamas kaip tiesos matas.

Postmodernus mąstymas atsisako antrosios šios pastangos dalies. Jis panaikina atskyrimo priesaką, iš naujo įkurdindamas protą sudėtingo, daugiaformio pasaulio, kurį protas siekia pažinti, viduryje. Pretenzijas į žinojimą jis traktuoja

9 Įžanga „Enciklopedijos" [*Encyclopédie*] 5-ajam tomui (1755); cit. iš Denis Diderot, *Rameau's Nephew and Other Works*, trans. Jacques Barzun, Ralph H. Bowen, Indianapolis: Bobbs-Merrill Library of Liberal Arts, 1964, p. 297.

10 Theodor W. Adorno & Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment* (1947), trans. John Cumming, New York: Herder and Herder, 1972 [lietuviškas vertimas *Apšvietos dialektika*, Vilnius: Margi raštai, 2006].

ir kaip politines pretenzijas, neišvengiamai paveiktas pažįstančiojo asmens padėties kultūrinėje, socialinėje ar psichinėje matricoje bei savo ruožtu ją veikiančias. Postmodernusis protas visuomet tarnauja kitiems nei tiesa interesams ir, *pasitelkdamas šias priemones, tarnauja tiesai*, kad ir kaip netobulai. Dalinė perspektyva yra ne pažinimo apribojimas, bet kaip tik jo sąlyga (o neatsitiktinai – dar ir užuojautos bei vaizduotės sąlyga). Kaip teigė Donna Haraway,

> Pažįstantysis *aš* esti dalinis visais savo pavidalais, niekad neišbaigtas, visuminis, tiesiog čia esantis ir iš čia kilęs; jis visuomet sudarytas ir susiūtas netobulai; ir *todėl* jis pajėgia susijungti su kitu, matyti kartu, neturint pretenzijų virsti tuo kitu. [...] Mes nesiekiame savitikslio šališkumo – mums jo reikia dėl tų sąsajų ir netikėtų atodangų, kurias toks pažinimas įgalina. Vienintelis būdas atrasti platesnį požiūrį yra būti kur nors konkrečiai.[11]

Kalbant Kanto terminais – postmodernistiniame etose visas protas yra praktinis protas.

Kelios postmodernizmo versijos – ypač Jeano Baudrillard'o ir Richardo Rorty išdėstytosios – proto pretenzijas atvirai pajungia kraštutiniam skeptiškam reliatyvizmui. Ši pozicija susilaukė aštrios kritikos, ypač iš politinės kairės mąstytojų, kurie tai traktuoja kaip nelemtą nuolaidžiavimą *status quo* mistifikacijoms. Vienaip ar kitaip nepasiremiant tiesos ir melagingumo, tikrovės ir iliuzijos, proto ir beprotybės standartais neįmanoma kompetentingai kritikuoti nei visuomeninių institucijų, nei visuotinių įsitikinimų[12].

[11] Donna Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, New York: Routledge, 1991, p. 193, 196.

[12] Iš kritikuojančių pusės žr. Christopher Norris, *What's Wrong with Postmodernism: Critical Theory and the Ends of Philosophy*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990, ypač p. 1–48, 164–193; Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford: Blackwell, 1990, p. 366–417; Fredric Jameson, *Postmodernism: Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1991, ypač p. 1–54 [lietuviškas vertimas *Kultūros posūkis. Rinktiniai darbai apie postmodernizmą (1983–1998)*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2002]; ir Jürgen Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures*, trans. Frederick Lawrence, Cambridge: MIT Press, 1987 [lietuviškas vertimas *Modernybės filosofinis diskursas*, Vilnius: Alma littera, 2002]. Iš svarbiausių skeptinių tekstų būtų Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton: Princeton University Press, 1980, ir Jean Baudrillard, *Selected Writings*, ed. Mark Poster, Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Vis dėlto dauguma postmodernistinių diskursų deda pastangas tokiam skepticizmui įveikti, laikydami tai savo pašaukimo dalimi. Vėlgi, pasak Haraway, tikras iššūkis yra

> laikantis kraštutinio istorinio atsitiktinumo nuostatos žvelgti į visas žinojimo pretenzijas ir pažįstančiuosius subjektus, t. y. laikytis praktinio kritiško požiūrio mūsų pačių vartojamų „semiotinių technologijų" kuriant reikšmes atžvilgiu *ir tuo pat metu* būti rimtai pasišventusiam patikimiems „realaus" pasaulio vertinimams – tokiems, kuriais būtų galima šališkai dalintis ir kurie būtų palankūs pasaulinio masto baigtinės laisvės, pakankamos materialinės gausos, nuosaikios kentėjimo prasmės ir riboto laimingumo projektams.[13]

Žinoma, ši konceptuali tvarka yra kiek perdėta, netgi turint omeny griežtai, bet kukliai išreikštas jos socialines bei moralines ambicijas. Mažų mažiausiai Haraway reikalaujamas vienalaikiškumas turi būti iš naujo suvokiamas kaip skirtingų požiūrių kaita ir derybos. Vis dėlto tokia tvarka turėtų būti įmanoma, jei mes galime nusigauti anapus modernistinių proto rėmų ir pripažinti, kad atsitiktinumas ir retoriškumas yra ne priešingi protui, bet su juo abipusiai susiję. Kiekviena iš šių sąvokų gali kitas apšviesti arba užtemdyti, prisišlieti arba išstumti, įgalinti arba padaryti neveiksnias. Šios tarpusavio sąveikos poveikis kritiniam vertinimui yra ne jos nukenksminimas, bet tiek jos išgalių, tiek ir atsakomybės ribų išplėtimas. Christopherio Norriso žodžiais tariant, tiesa „paprasčiausiai neišnyksta iš akiračio (ar netampa tiesiog dar viena perteklinio sąvokinio bagažo dalele), vos tik mes pripažįstame ją esant susijus su atsitiktinumu ir retoriškumu[14]. Sykiu atsitiktinumas ir retoriškumas esmingai pakeičia arba įvairiomis kryptimis išplečia su jais susijusias tiesas, o kai kurios jų *išties* išnyksta iš akiračio.

Visuotinumas. Kaip savuoju sakiniu „visi dalykai turi būti ištirti" teigia Diderot, visybės siekimas yra fundamentalus modernaus mąstymo siekis. To priežastys yra ir konceptualios, ir socialinės. Didieji modernistiniai pasakojimai nutraukia ryšius su dogmatinių aiškinimo schemų turiniu ir procedūromis, tačiau neatsisako jų ketinimo sukurti išsamią visuotinių tiesų sistemą.

[13] Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women*, p. 187 (kursyvu žodžiai išskirti originale).

[14] Norris, *What's Wrong with Postmodernism*, p. 100. Norrisas kritikuoja postmodernizmą kaip kraštutinai skeptišką poziciją; tai nuostata, akivaizdžiai skirtinga nuo manosios.

Kritinė moderniojo proto jėga negalėjo suabejoti šiuo ketinimu dėl to, kad nuo jo priklausė konstruktyvioji modernaus proto galia. Kaip teigė Jacques'as Derrida, epistеminė modernybė priklauso nuo tokių universalijų kaip forma ir esmė perkėlimo iš „objektyvaus" idealumo į žmogiškąjį, „sąmoningą ir užtikrintą savimi" subjektą. Todėl subjektui, kaip protaujančiam veikėjui, būdingas „tam tikras begalinis užtikrintumas"[15]. Tuo tarpu šis pasitikėjimas pasirodė besąs būtinai reikalingas socialiniams bei moraliniams modernizmo tikslams, kurie, patyrę savotišką proveržį iš *ancien régime* į modernybę, netrukus išsiplėtojo į atstumiančių pačios modernybės padarinių įveiką. Modernizmą persmelkia nostalgija tai pasaulio vienovei, kurią jis pats ir suardo. Spartindamas mokslo pažangą, organiškos visuomenės idealą ar estetikos ideologiją jis siekia pakeisti išsaistančias modernias pasaulietiškumo, rinkos ekonomikos, fizinės fragmentacijos ir socialinio nevienalytiškumo sąlygas.

Vienas iš būdų suprasti postmodernizmą yra šios modernistinės nostalgijos kritika, pastanga išlaisvinti išcentrinimo galias, kurias modernizmas siekė (ir tebesiekia) suvaldyti. Turint omeny pavojus, kylančius iš socialinės (de)formacijos, kurioje aklai stumdosi abipusiai abejingos, viena kitos nesuprantančios ar priešiškos grupės, regis, būtų sąžininga tarti, jog ši programa šiuo metu daugiau prasmės turi konceptualiai nei praktiškai – šito pro akis nepraleido ir tokie postmodernizmo kritikai kaip Jürgenas Habermasas[16]. Šiuo atveju praktinis klausimas tiesiogiai ant kortos nestatomas. Vis dėlto būtų galima pasiremti Habermaso knyga ir pažvelgti į įvairiabalsius konceptualiojo postmodernizmo diskursus kaip į gyvybingos socialinių bei komunikacinių veiksmų polifonijos modelius.

Galima sakyti, kad šie diskursai siekia *lokalizuoto visuotinumo*. Vietoj didžiuosiuose pasakojimuose pateikiamų visuotinių tiesų jie įdiegia tai, ką Lyotard'as vadina „įvairiarūšių baigtinumų begalybe", o Haraway – „vietos, padėties bei išdėstymo politika ir epistemologija"[17]. Jie veikia tardami, kad bet kokia iš didžiojo pasakojimo kylanti ar jame glūdinti formuluotė gali būti perskaityta kaip atsakas į labiau lokalių interesų kompleksą – tai yra lokalių, atsižvelgiant į

[15] Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976, p. 97–98.

[16] Žr. nuorodą Nr. 12.

[17] Jean-François Lyotard, „The Idea of History", in Derek Attridge, Geoff Bennington, Robert Young, eds., *Poststructuralism and the Question of History*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 179; Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women*, p. 195.

bendrąsias didžiųjų pasakojimų sąvokas, tačiau vis tik visuotinių, atsižvelgiant į tuos reiškinius, kuriuos šie tekstai siekia apimti. (Pavyzdžiui, galima teigti, jog naujasis XVIII amžiaus mikroskopijos mokslas vaizdavo pirmuonis taip, kad būtų apgintas *žmogaus* kūno kaip vienalytės ir savarankiškos visumos vaizdinys – toks, koks anuomet buvo itin svarbus papročių istorijos požiūriu[18].) Vienas iš būdų rašyti postmodernistinę kritiką, istoriją ar teoriją yra ištirti lokaliai visuotinių dalykų sąveiką su lokaliais, visuotiniais arba su abiem kartu. Tiktai tiesioginis lokalumo priskyrimas visuotinumui, sukuriantis tai, ką Haraway vadina „likimo išdaiga" ir „žvilgsniu iš niekur", neturi su tuo nieko bendra.

Subjektyvumas. Tarp normatyvinių modernaus subjekto savybių esti tapatumas, apibrėžtumas, autonomiškumas, vidujiškumas, gelmė ir centriškumas. Netgi būdamos vien tik idealais, šios ypatybės suteikia subjektui didžiumą jam būdingo „begalinio užtikrintumo". Bene geriausiai žinomas postmodernistinis teiginys yra tas, kad, nori to ar nenori, šis išliaupsintas subjektas tėra išsklaidytas mitas. Tikrasis žmogiškasis subjektas yra fragmentiškas, padrikas, pernelyg sąlygotas, amžinai kuriamas nesibaigiančiame signifikacijos procese. Tačiau kalba apie išcentrintą subjektą gali būti bevertė; ši sąvoka veikiai įgauna netikrumo atspalvį, jei ji naudojama veikiau paneigti, o ne suprobleminti žmogaus veiksnumo galias bei atsakomybę. Neigimo retorika buvo gana dažnai linksniuojama struktūralizmo klestėjimo laikais. Michelio Foucault knygos *Daiktų tvarka* pabaigoje kartu su klausimais apie „žmogaus" išnykimą pateikiamas raktas: „ar [žmogus] [...] nėra beišnykstąs, kuomet kalbos būtis vis ryškiau švyti mūsų horizonte? [...] Ar neturėtume nustoti galvoję apie žmogų arba, tiksliau sakant, mąstyti apie šį žmogaus išnykimą – ir pagrįsti visų mokslų apie žmogų galimybę – kaip galima tampriau susiedami tai su mūsų rūpesčiu dėl kalbos?" Dažnai pamirštamas po to einantis perspėjantis teiginys: „Žinoma, tai nėra tvirtinimai; daugių daugiausia tai klausimai, į kuriuos neįmanoma atsakyti; juos privalu palikti ten, kur jie yra, tiktai turėti galvoje, kad pati galimybė juos iškelti gali atverti kelius ateities mąstymui"[19]. Išcentrintas subjektas vis dar yra subjektas.

Išcentrintas subjektyvumas modernistiniame diskurse tipiškai vaizduojamas kaip susvetimėjęs, iškrypėliškas arba komiškas. O vaizduojamas jis dažnai: pasak

[18] Žr. James Elkins, „On Visual Desperation and the Bodies of Protozoa", *Representations*, 40, 1992, p. 33–56.

[19] Michel Foucault, *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*, New York: Vintage, 1970, p. 386; neautorizuotas vertimas yra kiek pakeistas. Žinoma, nėra atsitiktinumas, kad lytiškai apibrėžtoje vartosenoje modernus subjektas sutapatinamas su „vyru".

vienos nuomonės, išcentrinimas pats savaime yra modernybės eros fenomenas, gimęs iš Apšvietos principo, teigiančio, jog „simbolinė tradicija [...] daugiau nebegali savyje turėti subjekto, daugiau nebegali jo susieti su savo [...] priesakais“[20]. Postmodernizmas tam tikra prasme yra projektas, siekiantis panaikinti modernistines pastangas atitolinti ir reguliuoti išcentrinimą. Jo paties priesakas – surasti priemonių, kaip suprasti, įvertinti ir pritaikyti *be išimčių* nepastovų ir atsitiktinį subjektyvumą. Postmodernistiniame etose išcentrinimas reiškia ne nutolimą nuo racionalaus, komunikatyvaus subjektyvumo, bet pačią jo galimybės sąlygą. Žmogaus veiksnumas kyla ne kaip spinduliavimas iš paties būties centro, bet kaip cirkuliavimas tarp įvairių diskurse bei visuomenėje užimamų pozicijų.

Komunikacija. Modernizmas pirmenybę teikia tiems komunikacijos modeliams, kurie pagrįsti vieno tarpininko – kalbos – gebėjimu klasifikuoti, nurodyti ir reikšti tiesos pretenzijas apie tikrovę. Ir visai nesvarbu, ar šios funkcijos puoselėjamos, ar ribojamos, plėtojamos ar peržengiamos; šiuo atveju svarbus jų kaip pamatinių funkcijų statusas. Kad ir kokia būtų jų socialinė ar estetinė vertė, epistemologiškai jos yra pirminės. Kalbant Johno L. Austino pasiūlytais terminais, modernizmas teikia pirmenybę *konstatyvui* (*the constative*) – tam, kas vertinama kaip teisinga arba klaidinga, o ne *performatyvui* (*the performative*) – tam, kas vertinama kaip sėkminga ar nesėkminga[21].

Postmodernizmui svarią paskatą suteikia būtent šios hierarchijos dekonstrukcija. Jis pirmenybės neteikia nei konstatyvui, nei performatyvui kaip tokiems, o veikiau pripažįsta, kad nors visi konstatyvūs veiksmai drauge yra ir performatyvūs, pastarieji ne visi yra konstatyvūs. Performatyvumas yra „pirminė“ kategorija, kurioje konstatyvumas sukuriamas, išlaisvinamas, suardomas ir kurioje jis išsikeroja. Šiame kontekste komunikacija pasirodo besanti procesas, kuriame socialiai ir diskursyviai išdėstyti subjektai veikia prasmingai. Komunikaciniai veiksmai randasi signifikacijos procese ir tuo pat metu konstitutyviai jį pranoksta[22].

[20] Slavoj Žižek, „Grimaces of the Real, or When the Phallus Appears“, *October*, 58, 1992, p. 64. Tačiau paties Žižeko išvada, kad tuščia erdvė už simbolinės tradicijos ribų yra subjektas pats savaime, atrodo nepagrįsta.

[21] John L. Austin, *How to Do Things with Words*, eds. J. O. Urmson, Marina Sbisa, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1962.

[22] Plačiau šis klausimas aptariamas remiantis muzika ir aprėpiant samprotavimus, ką būtina pakeisti pritaikant Johno L. Austino idėjas išcentrintų subjektų ir nekalbinių reiškinių analizei, mano veikale *Music as Cultural Practice, 1800–1900*, Berkeley: University of California Press, 1990, p. 1–20.

Šis paradigmos pasikeitimas turėjo toli siekiančių pasekmių. Konstatyvas smunka nuo pamatinio principo iki ypatingo kalbos kaip tarpininko požymio, pakeliui netekdamas dalies (jokiu būdu ne viso) savo epistemologinio autoriteto. Savo performatyviuoju arba „ketinamuoju" (*illocutory*) aspektu kalba jungiasi su kitomis medijomis, idant suformuotų nenutrūkstamą komunikacinių veiksmų įvairovę – arba lauką, dinamiką, tėkmę, tinklą, ekonomiją, kaip bepavadintume. Kad ir kas šitai žymėtų, tai darant yra paveikiamos situacijos – atpažintos ir neatpažintos, tikimos ir įsivaizduojamos – kurias norima aprėpti.

Ir šis procesas, ir jo pagimdytos reikšmės yra kaitūs. Ypač komunikaciniai veiksmai bemaž visuomet gali būti realizuojami daugybe įvairių medijų, ir iš principo jie turėtų įvairiopai kartotis begalybėje skirtingų situacijų. Kiekvieną jų reikia veikiau naujai interpretuoti, nei tiesiog suvokti, ir netgi pats paprasčiausias iš jų atliepia alternatyvius pritaikymus ir realizacijas, perkėlimus, pakeitimus ir perkainojimus, netikėtas jungtis ir nesuderinamumus. Šis *visuotinis sukeičiamumas* yra skiriamasis komunikacinės ekonomijos požymis. Vienas iš jo padarinių – įprastinių padalijimų tarp skirtingų veiksmo sričių ir kiekvienai sričiai savybingų motyvų bei prasmių išardymas. Kai veikiama prasmingai, psichiniai, socialiniai ir kultūriniai veiksniai tokioje dinamikoje gali bet kuriame taške susikirsti ir abipusiai įtraukti vienas kitą. Kiekvienam jų būdingos prasmės ir vertės, perkeliamos vienos į kitas, apgaubia komunikacinę ekonomiją kaip visumą[23].

Iš esmės ši ekonomija yra vieta to, ką Derrida vadina *diseminacija* – procesą, kai sėjamos reikšmės, nesitikint kartu nuimti ir derlių, platus sėklos/*semen**/semiozės išbarstymas, nesiekiant įgyti nuosavybės/tėvystės/viešpatavimo to, kas iš jos išaugs, atžvilgiu. „Apibūdinant glaustai, diseminacija atvaizduoja tai, kas *negali tapti* tėvu(-o)". Ji negali sugrįžti prie jokių pirminių pradų

[23] Apie medijų nepriklausomumą žr. W. J. Mitchell, „Ekphrasis and the Other", *South Atlantic Quarterly*, 91, 1992, p. 695–720; apie įvairiopą kartojimą („pasikartojamumą") žr. Jacques Derrida, „Signature Event Context", in *Margins of Philosophy*, trans. Alan Bass, Brighton, Chicago: University of Chicago Press, Harvester Press, 1982, p. 307–330; dėl interpretacijos dalykų žr. mano *Music as Cultural Practice*, p. 5–17; apie „perkėlimus" žr. Cynthis Chase, „'Anecdote for Father': The Scene of Interpretation in Freud and Wordsworth", in Mary Ann Caws, ed., *Textual Analysis*, New York: Modern Language Association, 1986, p. 182–206.

* Sėkla (*lot., angl.*). Autorius pasinaudoja Derrida plėtota šio žodžio giminyste semai (semantiniam vienetui arba reikšmei).

ir, skirtingai nuo polisemijos, nėra priešinga galutiniam sutarimui, kad ir koks menkas jis būtų. Diseminacija atveria kelią pertekliaus/trūkumo signifikacijoje žaidimui, be perspektyvos jį stabilizuoti ar užbaigti. Tokiu būdu simbolinės tradicijos sugriaunamos tiek jų visuotiniais, tiek ir lokaliai visuotiniais pavidalais; be to, tai padaroma *teigiant* – „suardant pūkuotą 'simboliškumo' antklodę [...] [su] visais [iš to išplaukiančiais] pavojais, tačiau išvengiant metafizinio ar romantinio neigimo patoso". Diseminacija – tai „iškraipymas, *žymintis* 'simboliškumą'": jį nurodantis, apibūdinantis, sudarkantis, paženklinantis, išraižantis jį slaptažodžiais[24].

Derrida naudojama diseminacijos koncepcija apima ir Jacques'o Lacano pateiktos psichoanalitinės simbolinės tvarkos sampratos kritiką. Nepaisant to, Lacano idėjos buvo efektingai dekonstruotos, ir neretai – turint tikslą apmąstyti komunikacinę ekonomiją[25]. Lacano dėmesio centre yra ne individualios psichologijos „savimonė", bet pats subjektas, buvojantis įvairialypiame signifikacijos procese. Ypač taikant ją istoriškai, lakaniškoji psichoanalizė apskritai nėra psichologija. Veikiau tai teorija apie tai, kaip tam tikros susitapatinimo ir atsiribojimo, geismo ir įstatymo raiškos nuolatos „ženklina" komunikacinių veiksmų lauką: šis laukas tiriamas kaip visuma, skersai ir išilgai jį perskrodžiant bei sulaužant (vis dėlto visiškai neištrinant) psichologinių, socialinių ir kultūrinių polaukių ribas.

Lacanas sumano dvi signifikacijos „tvarkas", arba „plotmes", kurias jis vadina įsivaizduojama ir simboline. Šios atitinka Oidipo kompleksui artimą individo raidos alegoriją, o sykiu (ir tai dar svarbiau) jos esti vienalaikės. Subjektas privalo nuolat derėtis su abiem ir abiejose plotmėse. Įsivaizduojama plotmė artima tam pasisotinimui ir pasitenkinimui, kurio pirmiausia siekiama

[24] Jacques Derrida, *Positions*, trans. Alan Bass, Chicago: University of Chicago Press, 1981, p. 84, 85–86, 85; vertimas pakeistas. Šio paragrafo medžiaga išdėstoma minimo teksto 44–47 ir 84–87 puslapiuose. Originalus Derrida „glaustasis" teiginys skamba taip: „La dissémination figure ce qui *ne revient pas* au père". Kaip pastebi Alanas Bassas (p. 113), *revenir à* reiškia (su)grįžti, atitekti (kaip palikimas) ir prilygti (*amount to*). Suseksualindamas diseminaciją, Derrida pastebi, kad panašumas tarp *seme* (gr. „ženklas") ir *semen* (lot. „sėkla") yra „visiškai atsitiktinis", tačiau „pasitelkiant šio slankumo, grynai išoriško sąmokslo, atsitiktinumo priemones [...] kažkas išryškėja" (p. 45–46). Diseminacija kaip koncepcija pati yra (išsi)sklaidanti (*disseminal*).

[25] Žr. Derrida, *Positions*, p. 107–113. Šiame ir tolesniuose paragrafuose gana stipriai užsipuolama ši knyga – Jacques Lacan, *Écrits: A Selection*, trans. Alan Sheridan, New York: W. W. Norton and Co., 1977.

iš motinos; taip pat ji apima susitapatinimų (su savo paties įvaizdžiais, vaizdiniais, suidealintais kitais) susidarymą ir iširimą bei teikia pirmenybę nekalbiniam vaizdavimui. Simbolinė plotmė palanki nuotoliui ir trūkumui – toms pasekmėms, kurios kyla iš tėvo ar, tiksliau, teisiančiojo Tėvo vardu primestos priešpriešos tarp įstatymo ir geismo; ji taip pat aprėpia tapatybės schemas ir kalbos privilegijavimą. Įsivaizduojama plotmė labiau vertina fantaziją nei diskursą, o simbolinė – atvirkščiai; įsivaizduojama plotmė neatpažįsta savo pačios įreikšminančio pobūdžio, tuo tarpu simbolinė žymi atvirai.

Vis dėlto nepaisant visų šių kontrastų, šios plotmės nesuformuoja tradicinės dvinarės opozicijos. Abi susiję su ta pačia pagrindine problema – esmine subjekto vienovės ir individualios esaties stoka; abi jos yra prieštaringesnės nei jas čia pajėgiau pavaizduoti; ir veikdamos jos abi yra stipriai susipynę. Taip pat abi priešpriešinamos anapus signifikacijos esančiai plotmei, kurią Lacanas apibrėžia kaip tikrovę (*the real*). Vis dėlto galima tarti, kad įsivaizduojama plotmė, nepaisant nuolatinių trikdžių, visąlaik gaivina pilnatvės viltį, o simbolinė, nepaisant nuolatinių atsinaujinimų – visąlaik ją griauna. Netrukus paaiškės ir šių procesų ryšys su muzika[26].

◆ ◆ ◆

Būtent muzikinis pritaikymas dabar vėl iškyla į paviršių kaip man rūpima tema. Kaip jau esu kitur užsiminęs, modernistinės muzikos koncepcijos esmingai nesiderina su postmodernistiniu etosu. Tad nenuostabu, kad Haroldas Powersas, sakydamas įžanginę kalbą 1990 metų Amerikos muzikologų draugijos kongrese, įspėjo savo kolegas neskubėti neapdairiai griebtis svetimų disciplinų ir perspektyvų, „atsainiai atmetant tradicinius metodus var-

[26] Trumpa pastabėlė apie tikrovę. Kaip neseniai pabrėžė Slavojus Žižekas, tai daugiau nei nepasiekiamas daiktas pats savaime. Net jei tikrovė negali būti įreikšminta, ji reiškiasi signifikacijoje. Nors plačiąja prasme muzikos santykis su tikrove yra pagrindinė šios knygos tema, lakaniškoji tikrovės problema nepatenka jos akiratin. Pakanka pasakyti, kad muzikoje lakaniškoji tikrovė sietina su jos pasireiškimų ir atgarsių, teikiančių malonumą ar kitokių, intensyvumu. Ši tema verta specialių tyrinėjimų. Apie tikrovę žr. Slavoj Žižek, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge: The MIT Press, 1992.

dan tų, kurie perimami iš paprastesnių sričių"[27]. Savo pranešime Powersas pajuokavo, kad pavėluotas naujoviškos mąstysenos radimasis muzikologų sluoksniuose vargiai gali būti paaiškinamas įgimtu muzikologų nuobodumu. Ir jis buvo teisus.

Modernistinės muzikos supratimo formos priskiria muzikai unikalią autoreferentiškumo savybę, kuri ją paverčia nesuprantama, kai žvelgiama iš „užmuzikinės" perspektyvos. Muzika kažkaip turi būti suvokiama remiantis vidinėmis jos savybėmis. Šis požiūris taip įsišaknijęs, kad nesugebėjimas jo laikytis, jau nekalbant apie mėginimus jį kvestionuoti, visiškai tikėtinai gali būti palaikyti nukrypimais nuo sveiko proto. Tradicinė muzikologija apsisaugojo nuo tokių nukrypimų išstumdama į paribius istoriškai kritinę muzikos interpretaciją, t. y. atlikdama drausminį veiksmą (visomis prasmėmis), kurio istorija išdėstyta fundamentaliame Josepho Kermano tekste *Kontempliuojant muziką* (*Contemplating Music*)[28]. Žinoma, nuo to laiko šio pobūdžio interpretacija išsikovojo tam tikrą vietą muzikologijos pasaulyje, tačiau jos sumenkinimas praktikoje vis dar klesti. Užtenka vien pritarti Powersui, kad „muzikiniai duomenys sunkiau pasiduoda žodiniam aiškinimui negu kitų humanitarinių sričių duomenys. Išties muzikologija tik iš dalies priklauso humanitariniams mokslams, kurie šiaip jau užsiima regimais, o labiausiai – žodiniais menais"[29].

Ir iš tikrųjų reikalo esmė yra santykis tarp muzikos ir kalbos. Šiai diskusijai prasidėjus nuo operos (su jos nesibaigiančiais karais tarp muzikos ir žodžių) bei filosofinės estetikos (su jos paraleline priešprieša tarp muzikos ir aiškiai apibrėžtų sąvokų), muzikologijoje imta remtis prielaida, jog muzika ir kalba priklauso skirtingiems epistemologinės takoskyros krantams. Šiuo požiūriu sutaria dominuojanti ezoterinė ir marginalinė semantinė tradicijos. Ir, sutinkamai su vienos devynioliktojo šimtmečio srovės vertinimais, o taip pat – tradicinėmis kosminės harmonijos figūromis, viršenybė čia priklauso muzikai.

Egzistuoja dualistinė ir dialektinė šio poliariškumo versijos, nors vyrauja pirmoji. Tuo tarpu antrąją galėtų pailiustruoti Adorno požiūris, išdėstytas mažai žinomame jo straipsnyje šia tema, kur Adorno teigia muziką esant panašią į kalbą, tačiau tik tam, kad pabrėžtų, jog šis panašumas turi būti įveiktas.

[27] Harold S. Powers, „Three Pragmatists in Search of a Theory", *Current Musicology*, 53, 1992, p. 8.

[28] Joseph Kerman, *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985.

[29] Powers, „Three Pragmatists", p. 6.

Tiek muzika, tiek kalba idealiu atveju siekia konkrečias „intencijas" sujungti į suprantamą visumą. Tačiau abiejų pastangos atveda prie labai skirtingų rezultatų: „Kalba, reiškianti mintis sąvokomis, nori kalbėti apie absoliutą tarpininkaudama, tačiau absoliutas išsiveržia iš visų jos intencijų, kurios galiausiai pranokstamos kaip baigtinės. Muzika siekia absoliuto betarpiškai, bet tą pačią akimirką jis jai aptemsta, panašiai kaip ryški šviesa apakina – akys jau nebemato viso to, kas kaip tik tuomet atsiveria"[30]. Šiuo atveju labiausiai stebina ne pats teiginys – abejotinas, tačiau pažįstamas, – kad ir muzika, ir kalba siekia absoliuto, bet užslėpta metafora, pasak kurios, muzika atbaigia kalbai nepavykusią kelionę šventenybės link, pasiekdama kvazidievišką šviesą tegul ir trumpam akimirksniui. Kalba apibrėžiama kaip padarinys to, ko jai nepavyko pasiekti, o muzika – kaip padarinys to, ką jai pasisekė padaryti. Vis dėlto net ir muzika nepasiekia Dante's privilegijos tiesiogiai žvelgti į šviesą, o Adorno išvados yra atitinkamai nuosaikios ir netgi stoiškos: „Muzikai kenkia jos panašumas į kalbą, kurio ji niekaip negali išvengti. [...] Tiktai muzika, kuri kadaise buvo kalba, įveikia savo panašumą į kalbą"[31].

Dualistinę muzikos–kalbos poliariškumo versiją būtų galima pailiustruoti Charleso Seegerio pateiktu pavyzdžiu. Gerai žinoma jo formuluotė skamba taip: „Pati [muzikologijos] dalyko esmė yra kalbinio pažinimo* apskritai ir kalbinio muzikos pažinimo konkrečiai (kas yra išoriška muzikai ir kūrybiniam jos procesui) susiejimas su muzikinio pobūdžio muzikos pažinimu (kas yra savybinga muzikai ir kūrybiniam jos procesui)"[32]. Kalba išorėje, muzika viduje: išnagrinėjus dekonstrukciniu metodu, ši ištarmė – tai variacija klasikine tema. Vidujybė yra muzikos kaip pilnatvės, betarpiškos esaties, pavidalas, muziką suvokiant kaip metafizinę formos ar esmės prielaidą. Frazė „muzikinio pobūdžio muzikos pažinimas" yra ratas, sujungiantis šias sąvokas betarpiškiems apmąstymams. Pirmoji „muzika", apibūdinanti pažinimo priemones, apglėbia antrąją „muziką", kuri žymi pažinimo objektą. Būdingosios abiejų muzikų savybės

[30] Adorno, „Music, Languge, and Composition", p. 404.

[31] Ibid, p. 410–11. Adorno tradiciškai naudoja akivaizdžią metaforą transcendentiniam girdėjimui nusakyti (žr. p. 88–89). Tačiau sykiu problemiška teigti, kad transcendentalu yra būtent tai, ko negalima girdėti.

* Seegeris vartoja žodį „*knowledge*" (*angl.*) daugiaprasmiškai – ir kaip pažinimo, žinojimo, mokslo, ir kaip išmanymo, kompetencijos sinonimą.

[32] Charles Seeger, *Studies in Musicology: 1935–75*, Berkeley: University of California Press, 1977, p. 16.

apgaubia – tiek konceptualiai, tiek retoriškai – šį pažinimą ir užpildo tarp jų (n)esantį pertrūkį.

Išorė, priešingai, yra kalbos kaip pertrūkio pavidalas. Frazė „kalbinis muzikos pažinimas" yra izoliuotų sąvokų seka, viena nuo kitos atitolusios monados, gremėzdiški žodžiai. Kalbos kaip pažinimo priemonės ir muzikos kaip pažinimo objekto netolydumas ardo pažinimą. Kaip ir „muzikinio pobūdžio muzikos pažinimas", „kalbinis muzikos pažinimas" suteikia muzikai metafizinį statusą, tačiau šįsyk priskirdamas jai būtent tokią formą arba esmę, kurios kalba nepajėgi užgriebti. Grakščiai nukrypstant nuo tradicinės vartosenos, kalbą – paprastai metafizinę sąvoką, privilegijuotą esaties figūrą – *išstumia* muzika.

Seegerio pateikta kalbos ir muzikos priešprieša yra pamokanti ir gana paranki joje glūdinčiai logikai išryškinti. Už tam tikros, pernelyg greitai pasiektos ribos kalba ir muzika negali (o galbūt *neturi?*) susimaišyti. Faktas, kad kalba turi konstatyvinę dimensiją, o muzikai jos trūksta, tampa pamatinis ir lemiamas. Kalbai užginamas priėjimas prie muzikos, ji negali pavaizduoti muzikinės tikrovės; iš tikrųjų muzika pati virsta ta priemone, kuria nustatomos epistemologinės (tos tariamai visa ryjančios) kalbos ribos. (Čia susieina Seegerio dualizmas su Adorno dialektika.) Bet jeigu yra būtent taip, tuomet muzikologams belieka du dalykiniai pasirinkimai. Jie arba gali naudoti kalbą patikimų žinių apie muzikos kontekstus – jos notaciją, kilmę, atlikimo vietas bei praktikas, medžiaginę ir mechaninę reprodukciją, etc. – pateikimui, arba gali plėtoti terminijos žodyną, kas asimptotiškai* ir taip stipriai priartina kalbą prie „muzikos pažinimo" šerdies, kad muzikos stilių ir struktūrą įmanu studijuoti su minimaliais iškraipymais. Bet kokia pastanga kalbėti *apie* muziką ar *kaip* muzika ar tam tikra prasme *su* muzika, o ne vien tik *aplink* ją, peržengia priimtinas kalbos įgaliojimų ribas. Tokios pastangos traktuotinos veikiau kaip retorinės nei aprašomosios, kaip subjektyvios nei moksliškos, – t. y. kaip kritika[33].

Šis ganėtinai sausas procedūrinis išsišakojimas tampa veiksmingesnis, kai esti derinamas su kuo nors aistringesniu (sykiu pastarąjį ir racionalizuojant). Nuo pat devynioliktojo šimtmečio pradžios skirtumas tarp muzikos ir kalbos buvo suvokiamas kaip ženklas, kad muzikos ar, tiksliau, muzikos „šedevrų"

* Vedinys iš matematikos termino „*asymptote*" (asimptotė (*angl.*)). Čia vartojamas dviprasmiškumo pašalinimo prasme.

[33] Powersas dar kartą pateikia grynuolį (vertinimo kriterijų): muzika „yra kaip matematika, t. y. norint apie ją kalbėti, reikia vartoti ezoterinę kalbą" („Three Pragmatists", p. 6).

išgyvenime atsiveria transcendencijos buveinė. Iš pradžių šis požiūris aprėpė naivų, pažodinį religijos pakeitimą muzika. Kaip teigia Carlas Dahlhausas, komentuodamas įžymųjį Wilhelmo Heinricho Wackenroderio tekstą, „bažnytinės muzikos pavidalu muzika dalyvavo religijoje kaip apreikšta 'Žodyje', o dabar ji, jau kaip autonomiška muzika, pajėgi išreikšti tai, kas 'neišreiškiama', pati tapo religija". Vis dėlto autonomiškos muzikos žymimą religinę tiesą ilgainiui panaikina ta pati autonomija, esanti arba kadaise buvusi jos signifikantu. Kur „visiškas susikoncentravimas ties kūriniu kaip savarankišku muzikiniu procesu"[34] kadais reiškė baimingą pagarbą kūrinio nežemiškumui, dabar toks pat susitelkimas jau reiškia paties muzikinio proceso vidinio pobūdžio, sudėtingos vienybės įvairovėje, suvokimą. Apibrėžti šį pobūdį galiausiai turėjo siekti muzikos analizė, kuri savo ruožtu, bent jau idealiu atveju, imtųsi kontroliuoti estetinį muzikos pažinimą.

Žvelgiant iš postmodernistinės perspektyvos, muzikos ir kalbos priešprieša yra nepagrįsta –nesvarbu ar ji būtų gromuliuojama nuobodžiai, siekiant pagrįsti pozityvistinės ir formalistinės muzikologijos būtinybę, ar dėstoma aistringai, siekiant praturinti muziką tais kerais, kuriuos Derrida vadina esaties metafizika. Nei kalbinis konstatavimas, nei muzikinis betarpiškumas nepajėgūs įgalinti šios priešpriešos; konstatavimas dėl to, kad jis jau nebėra pamatinis kalbos vartojimui, o betarpiškumas – dėl to, kad jis jau nebėra nei virškalbinis, nei nežemiškas. Sykį muziką ir kalbą suvokus ne kaip antitezes, kurias skiria konstatuojančios galios stoka ar turėjimas, bet kaip bendrus komunikacinės ekonomijos elementus, jų skirtumai tampa ne radikalūs, o praktiniai. Bendras tam tikrų intonacijos, išraiškos, materialaus ir struktūrinio ritmo modelių naudojimas darosi aiškiau juntamas, o kultūrinis jų kaip diskurso tipų veikimas – lengviau prieinamas. Panašiai ir su komunikacine ekonomija – kartą supratus, kad ji veikia kaip nepaliaujamas fizinių, socialinių bei kultūrinių veiksnių tarpusavio sužadinimas, betarpiškumas įgyja visiškai kitokį pobūdį. Tuomet jis jau nebeglūdi kokioje nors specialioje vietoje ar terpėje, nebegali būti priešinamas mąstymui ir ypač nebegali būti priešpriešinamas kalbai. *Betarpiškumas tampa performatyviu efektu.*

Iš to išplaukia, jog muzikos betarpiškumas, kad ir kokiu išskirtiniu bei reikšmingu mes jį laikytume, negali pagrįsti tariamo muzikos nežemiškumo: nei kategoriškai muziką laikant šventybės buveine, nei nuosaikiau – pripažįs-

[34] Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, trans. J. Bradford Robinson, Berkeley: California University Press, 1989, p. 94–95.

tant muzikos kontekstualumą, tačiau net ir tuomet teigiant jos „reliatyvią autonomiją", įgalinančią kai kuriuos kūrinius ar stilius peržengti savo kontekstų ribas. Tiek muzika, tiek ir bet kas kita gali būti tik visiškai žemiška. Žvelgiant iš postmodernistinės perspektyvos, tokia muzika, kaip ją suvokė ligtolinė muzikologija, tiesiog neegzistuoja.

Maža to, muzikos betarpiškumo negalima nekritiškai priimti kaip pateisinamo muzikos tyrinėjimų atramos taško. Kaip performatyvus efektas toks betarpiškumas veikia taip, kad asmenims, institucijoms bei socialinėms grupėms suteiktų galią kontroliuoti jo produkavimą. Mistifikuotu ar idealizuotu pavidalu tas pats betarpiškumas gali tapti galingu ideologinio gundymo ar prievartos įrankiu – ypač tiems, kuriems jis atrodo labiausiai įgalinantis ar išlaisvinantis.

Tačiau tai nereiškia, – tiesiog pabrėžtinai nereiškia, – kad muzikinis ar kitoks betarpiškumas yra kažkas netikra ar žalinga, kas privalo būti dekonstruota vos susidūrus. Mažiausiai postmodernistinė muzikologija nori virsti neopuritonizmu, kuris demonstruoja meilę muzikai, nustodamas ja gėrėtis. Tačiau tai reiškia, kad tai, ką mes vadiname muzikiniu išgyvenimu, turi būti sistemiškai permąstyta, kad mūsų muzikinio malonumo horizontai turi būti nubrėžti gerokai toliau ir kad muzikos susietumas su nemuzikinių galių sistemomis yra veikiau sveikintinas nei apgailėtinas reiškinys. Šie projektai gali būti įgyvendinti tiktai pasitelkus hermeneutinio bei istorinio rašymo metodus, kurie visuomet sykiu yra ir kritiniai (dvejopa prasme – kaip kritiškas nagrinėjimas ir kritikavimas), t. y. rašymo būdus, kuriais, nors ir pripažįstant, o iš tiesų ir įtvirtinant jų pačių „retorinį" ir „subjektyvų" pobūdį, griežtai siekiama įterpti muzikos išgyvenimą į tankiai suglaustus, konkrečiai išdėstytus tų, kurie komponuoja, atlieka ir klausosi, pasaulius[35].

Žinoma, galima teigti, jog pati muzika geriausiai paneigia postmodernistinę poziciją. Muzika vis dar yra betarpiškiausia iš visų estetinių patirčių, kad ir kaip mes sureliatyvintume betarpiškumo sąvoką, o žodžiai – kad ir visą

[35] Remiantis tokia samprata, muzikos kritika nėra muzikos istorijos papildinys ar priešpriešа – priešingai, ją grindžia persipinančios hermeneutinės ir istoriografinės praktikų formos. Apie tokios kritikos programos iššūkį, atsaką ir komentarą žr.: Gary Tomlinson, „Musical Pasts and Postmodern Musicologies: A Response to Lawrence Kramer"; mano „Music Criticism and the Postmodernist Turn: In Contrary Motion with Gary Tomlinson"; Tomlinsono vėlesnes pastabas; Steven Blum, „In Defense of Close Reading and Close Listening", – visi straipsniai žurnale *Current Musicology*, 53, 1993, p. 18–54.

galią pasitelktų – vis dar nepajėgūs užgriebti prikaustančios dėmesį, atidžiai klausomos muzikos pobūdžio, sandaros ir galios. Jeigu pirmoji šio atsako pusė prašyte prašosi klausimo – skirtingus žmones apžavi skirtingi dalykai, o klausimas kyla ne dėl paties apžavėjimo fakto, bet dėl to, ką jis aprėpia, – tai antroji jau panaši į tiesą. Tačiau jos tiesa nieko nepasako apie muziką. Kalba nepajėgi perteikti muzikos išgyvenimo todėl, kad ji nepajėgi perteikti apskritai jokios patirties, įskaitant ir pačios kalbos patirtį. Kalba visuomet atitolina tai, ką ji padaro prieinama; atitolinimo procesas, temos įtvirtinimas, kaip manoma, išoriniuose diskursuose kaip tik ir sukuria prieinamumą. Apibūdinti savo išgyvenimus skaitant Prousto *Žydinčių merginų šešėlyje* (*À l'ombre des jeunes filles en fleur*) su jūros Balbeke leitmotyvu yra lygiai taip pat sunku, kaip ir apsakyti savo potyrius klausantis Debussy *Jūros* (*La Mer*) ar šiuo atveju apibūdinti laiko tėkmę jūroje nuo aušros iki vidudienio.

Postmodernistinių muzikologijų radimasis priklausys nuo mūsų noro ir gebėjimo perskaityti pačiuose muzikos betarpiškumo efektuose išrašytas tam tikras tarpininkaujančias struktūras, kurios paprastai būna nukeliamos už muzikos ribų su paantrašte „kontekstas". Šios „struktūrinančios struktūros" – lokaliai bendros dispozicijos, tendencijos ar kultūriniai tropai – pasirodytų kaip muziką apibrėžiančios ir sykiu jos apibrėžiamos jėgos, kaip galios, kurios kuria diskursą apie muziką ir sykiu yra jo kuriamos[36]. Tuo pat metu skirtumai tarp teksto ir konteksto, estetinio ir politinio arba socialinio veiksnio, tarp „vidinio" ir „išorinio" muzikinio įvykio aspekto, tarp hermeneutikos ir istoriografijos bus (vėl) nustatyti kaip laikinos ir pralaidžios ribos, kurioms lemta visiškai pranykti įvairiabalsėje muzikologinio diskurso raizgalynėje. „Pati" muzika – nesvarbu, ar tyrinėjama kūrinio, stiliaus ar žanro lygmeniu, šiame diskurse (kartais mažiau, kartais daugiau) būtų išcentrinta, tačiau dėl to jos nebūtų išsižadėta kaip galimybės pasireikšti malonumui, supratimui ar vertinimui.

[36] „Struktūrinančios struktūros" paimtos iš Pierre Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*, trans. Richard Nice, Cambridge: Cambridge University Press, 1977, p. 72. Apie Bourdieu „ilgalaikių, perkeliamų dispozicijų sistemų" sąvokos tinkamumą muzikos hermeneutikai žr. mano knygą *Music as Cultural Practice*, p. 10–13.

◆ ◆ ◆

Idant produktyviai plėtotume šią postmodernistinės muzikinio betarpiškumo versijos teoriją, grįžkime (kiek vingiuotu keliu) prie Lacano psichoanalizės. Kitur esu užsiminęs, jog muzikos betarpiškumas reiškiasi kaip lakaniškoji įsivaizduojama plotmė, „iliuzinis, nors ir neišvengiamas ego betarpiškumas". Kaip ir betarpiško susitapatinimo procesas, muzika pateikia vientisą malonumo ir dalyvavimo srautą, kuris vis dėlto „pasiduoda irimui, sukeliamam pasikartojančių užuominų, neva spėjamai savaime esantis ego visuomet esti jau susvetimėjęs, kad jo geismas yra Kito geismas (Kitas kaip geismo objektas, kaip jo sąlyga)"[37]. Šį teiginį būtų galima toliau plėtoti pasitelkiant Julios Kristevos perrašytą lakaniškąjį skirtumą tarp įsivaizduojamos ir simbolinės plotmių. Pažymėdama, jog šios dvi signifikacijos „plotmės" išreiškia subjekto ir objekto atskyrimą, Kristeva sutelkia dėmesį į numanomai ankstesnės kilmės plotmę, kurią ji vadina semiotine. Jos pobūdis nusakomas potraukio (*drive*)* išgyvenimu ar, veikiau, susidūriančių ir tarpusavyje besikaitaliojančių potraukių įvairove; ji yra impulsyvi, ritmiška, dinamiška, dauginė, nesuskaičiuojama, perdėm įtempta. Šiais atžvilgiais ji itin panaši į muziką (kai šioji mus labiausiai jaudina) ir Kristeva išties vadina ją muzikine[38].

Tačiau šios plotmės muzika niekuomet nėra girdima kaip tokia. Semiotinė plotmė atsiveria tik tiems subjektams, kurie jau įsitraukė į simbolinę kultūros tvarką (o būtent – ritmiškai-impulsyviai suardydami šią tvarką). Pats tikriausias semiotinės, kaip nepriklausomos, plotmės būvis yra retrospektyvinė hipotezė, kaip kad pati pirmoji tvirtina Kristeva. Kaip ir Derrida diseminacija, Kristevos semiotinė plotmė pasireiškia tik tuose iškraipymuose, kurie *žymi* simbolinę plotmę. Tad viena iš simbolinės plotmės funkcijų yra susieti ar nukreipti galingas semiotinės energijos sroves – tai procesas, kuris dėl savo nuolatinio nestabilumo drauge tas energijas išlaisvina ir artikuliuoja.

Šį procesą lydintis betarpiškumo siekis ir yra tai, ką Kristeva pavadina muzika ir kas pagrindžia metaforinę muzikinio ir semiotinio sandų tapatybę. Tačiau tikroji muzika, *musica practica*, lieka šio vaizdingo išdėstymo nuošaly

[37] Lawrence Kramer, „Song and Story", *19th-Century Music*, 15, 1992, p. 238.

* Angl. žodis *drive* tradiciškai verčiamas kaip *potraukis*, nors pastaruoju metu specialiojoje psichologijos literatūroje greta „potraukio" vis dažniau vartojamas ir žodis *vara*.

[38] Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, trans. Margaret Waller, New York: Columbia University Press, 1984, p. 21–30, 43–71.

(pati Kristeva to nesupranta). Juk muzika galų gale yra kultūrinė praktika. Ji išskirtinė ir netgi unikali tuo, kad simbolinė jos funkcija apima ir semiotinės plotmės signifikaciją, bet sykiu ji neišvengiamai simboliškai susieja semiotines energijas, kurias pati pažymi kaip atsietas.

Praktinės šių tarpusavio sąsajų pasekmės stulbinamai atskleidžiamos kai kuriuose klinikiniuose neurologo Oliverio Sackso pastebėjimuose. Jis atrado, kad grojimas, dainavimas, muzikos klausymasis ar net jos girdėjimas vidine klausa gali sušvelninti kalbos, judėjimo ir rašymo sutrikimus Parkinsono liga sergantiems pacientams. Būdamas svarbus somatiškai, šis palengvinimas dar svarbesnis psichologiškai; vieno paciento žodžiais tariant, „pasijutau taip, tartum staiga būčiau prisiminęs save, savo paties gyvenimo melodiją. [...] [Tai, ką muzika perteikė,] buvo ne vien tik judėjimas, bet pati būtis". Sackso požiūriu, tai, ką perteikia muzika, yra „laikysenos ir veiksmų", susijusių su „gyvuoju *Aš*", natūralumas[39]; Kristevos požiūriu, perteikiama dovana yra pirmapradė semiotinės plotmės *jouissance** (kvaziorgazminė, neišpasakyta palaima), ikisubjektyvaus geismo ir signifikacijos tęstinumas.

Vis dėlto ne bet kokia muzika gali tai pasiekti. Reikalinga „ritminė paskata", rašo Sacksas, tačiau ji „turi būti 'įvilkta'" į tokį formos modelį, kurį klausytojas galėtų suvokti nesusimąstydamas. Išties grynas „daužymas" galėtų sukelti patologišką trūkčiojimą. Su trečiojo dešimtmečio Amerikos populiariąja muzika išaugusiems Sackso pacientams toks formos įsikūnijimas buvo melodija[40]. Kitaip tariant, šiems klausytojams ritminis semiotinės plotmės pulsavimas tapdavo prieinamas kaip muzika tik tuomet, kai jis būdavo aiškiai išreiškiamas išsiskiriančiomis simbolinėmis melodijos linijomis, kurios tuo pačiu įgydavo savo gyvybingumą iš jų įkūnijamo pulsavimo.

Tačiau tokio tipo išraiška turi ir papildomą, dar svarbesnį matmenį. Netgi manant, jog muzikinio pasažo dinamizmas yra tinkamai įkūnytas (nesvarbu, melodija ar kokiu kitu pavidalu – kaip numato klausytojo muzikinė kultūra), ne visi tokie pasažai savo semiotiniu pulsavimu gali tapti perregimi. Tai gali padaryti tik ta muzika, kurią klausytojai artimai susieja su savo pačių gyvenimu,

[39] Oliver Sacks, *Awakenings* (1973; rpt. New York: Knopf, 1990), p. 60 nuoroda; cit. iš p. 282, 285.

* „Palaima, malonumas; naudojimasis" (*pranc.*). Taip pat žr. šios knygos Roland'o Barthes'o straipsnio nuorodą p. 335 ir Slavojaus Žižeko straipsnio nuorodą p. 254.

tik muzika, kuri jiems yra prasminga. Semiotinė plotmė yra išreiškiama kaip betarpiškumas tiktai per į-reikšmintą simbolinę plotmę, kuri suteikia semiotinės plotmės betarpiškumui ap-mąstytą prasmę. Atitinkamai visi muzikiniai stiliai, kaip ir tam tikri muzikos kūriniai, įkūnija tam tikrą santykį su signifikacijos procesu. Šis santykis gali paskatinti bei praturtinti interpretaciją – tiek bendrais bruožais, tiek ir įvairovės atžvilgiu, sukuriant savitas sąveikos tarp semiotinės (arba įsivaizduojamos) ir simbolinės plotmių vietas. Kaip tik šiose vietose muzika, o kartu ir vizualinis bei verbalinis diskursai yra tuo pat metu labiausiai betarpiški ir ypač sklaidūs. Taip tie pertekliaus atvejai, kai viena plotmė užgožia kitą, ar tie trūkumo atvejai, kuomet viena plotmė suskaidoma kitoje, suformuoja svarbiausią šaltinį to, ką kitur esu pavadinęs hermeneutiniais langais; tai sukibimo vietos, per kurias interpretatorius ir interpretuojamas dalykas įkvepia vienas kitam gyvybę[41].

Žinoma, tai, ką mes per tokius langus matome ar girdime, visuomet gali būti atkurta simbolinėje tvarkoje. Tačiau priešindamiesi tokiam atkūrimui ar sutikdami su juo, su tokia veikiausiai neišvengiama normalizacija, galime suprasti daugiau nei įgalina simbolinė tvarka. Ir taip, kadangi niekas negali padaryti nieko kita kaip tik įsikurti simbolinėje plotmėje, mes galime išmokti įsigyventi joje su sklaidos energija, kuri galiausiai ją turbūt ir transformuotų. Šis projektas, kurį drįsčiau pavadinti utopiniu postmodernizmo projektu, laiko išlaisvinančiu principą, teigiantį, kad subjektyvumas yra, kaip mes dabar linkę laisvai sakyti, „kultūriškai sukonstruotas". Jis siekia įvesti patikimą, verte prisotintą žmogaus veiksnumą ten, kur stipriausiai sąveikauja kraštutinai daugialypiai ir nevienalyčiai šio sukonstruoto tapsmo veiksniai.

Kad tai įvyktų konkrečiai muzikos srityje, mums reikia išdrįsti pareikšti keletą radikalių prielaidų. Pirmoji jų prasideda pripažinimu, jog muzika aktyviai dalyvauja kultūriškai konstruojant subjektyvumą – tai idėja buvusi populiari besibaigiant devynioliktajam amžiui, bjauriai apgadinta dvidešimtajame šimtmetyje[42]. Muzikos subjekto formavimo procesas gali apimti komponavimo,

[40] Ibid., p. 60–62 nuorodos. Mano aprašyme Sackso pastabos tyliai sureliatyvinamos: jis pacientų melodinius ir ritminius pasirinkimus laiko universaliais.

[41] Apie hermeneutinius langus žr. mano *Music as Cultural Practice*, p. 5–11.

[42] Šiuo klausimu žr. Peter Rabinowitz, „Chord and Discourse: Listening through the Written Word", in Steven Paul Scher, ed., *Music and Text*, p. 38–56; ir Botstein, „Listening through Reading".

atlikimo, atgaminimo ar suvokimo sąlygas; čia aš visų pirma sutelkiu dėmesį į pastarąjį, suprantamą kaip komunikacinės ekonomijos dalis[43].

Muzikos tikrovė reikalauja imlių klausytojų. Dalis jos ketinamųjų galių yra kreipimasis į apibrėžto tipo subjektą – taip ji pakviečia tą subjektą, sutelkia jį klausymuisi. Subjektas apibrėžiamas pasiremiant (arba kaip) tam tikra pozicija santykyje su istoriškai specifinėmis diskurso, veiksmo ir geismo galimybėmis. Muzikinis kvietimas gali būti išreikštas stiliaus, žanro, formos ar „paties kūrinio" lygmeniu; jis gali sužadinti socialinius, seksualinius, psichinius ar intelektualinius interesus. Jausmingai atsiliepdami į muzikos kvietimą, klausytojai sutinka įkūnyti muzikinį subjektą. Sykiu jų klausymosi malonumas tampa kultūros įsisavinimo priemone: kaip ir visos kitos malonumo rūšys, muzikinis malonumas kviečia įteisinti tiek savo pradus, tiek ir subjekto poziciją tų pradų atžvilgiu. Jei man patinka Beethoveno Penktoji simfonija, mano malonumas skatina mane atrasti tobulėjimo perspektyvą aistringoje kovoje, dvasinę vertę – herojiškame išmėginime. Tuo tarpu jei žaviuosi Ice-T repuojančia keršto tragedija *Policininko žudikas* (*Cop Killer*), mano malonumas skatina atrasti tobulėjimo perspektyvą smurtingame sąskaitų suvedinėjime, socialinę vertę – ritualiniame aukojime. Tai, kad manasis malonumas gali tinkamai įvertinti organišką Penktosios formą ar *Policininko žudiko* vaizdo klipo vizualų ritmą, ne prieštarauja subjekto formavimosi procesams, bet, atvirkščiai, sąveikauja su jais. Estetinio malonumo pobūdis kinta priklausomai nuo juo besimėgaujančio subjekto ir atvirkščiai.

Tam tikru laipsniu muzikinio subjekto įasmeninimo veiksmas klausytoją įstato į to subjekto kultūrinės tvarkos rėmus. Koks tai laipsnis, priklauso nuo to, kaip tarpusavyje sąveikauja komunikaciniai muzikos repertuaro ir klausytojo veiksmai. Vis dėlto reikėtų pripažinti, kad jau patys klausytojo išgy-

[43] Apie išsamius muzikos subjekto formavimosi tyrinėjimus, žvelgiant iš atlikimo ir (ikonografinio) atgaminimo perspektyvos, žr. Leppert, *The Sight of Sound.* Mano žemiau išdėstytas požiūris iš suvokimo perspektyvos nesuponuoja muzikos kaip „kūrinio" ar „meno kūrinio"; ten besąlygiškai pripažįstama, kad muzikos kūrinys yra socialinis, o ne natūralus faktas. (Tolesnę diskusiją šiuo klausimu žr. antrajame mano knygos *Classical Music and Postmodern Knowledge* skyriuje.) Tačiau išskirtinis būtent klasikinės muzikos požymis yra privilegijuotą padėtį suteikti kūriniui, ir muzikologija, manoma, privalo sekti šiuo pavyzdžiu, nors ji galėtų ir privalėtų suabejoti tuo ir dekonstruoti šį procesą; pripažinimas, kad [dabartinis] kūrinio statusas tėra atsitiktinis, nei padaro šią sąvoką *ipso facto* nebereikalingą, nei iškelia jos vertės klausimą.

venimai postuluoja svarią tarpusavio sąveiką, be kurios muzikinis kvietimas negalėtų būti deramai išgirstas, ką jau kalbėti apie tinkamą atsiliepimą. Tai, ką klausytojas girdi ir sako iš muzikinio subjekto pozicijos, sudaro muzikos pažinimą – pažinimą, kuris negali būti priešpriešinamas ar pajungiamas išorinei normai. Pats pažinimas yra neišvengiamai situacinis; iš „objektyvios", užsituacinės pozicijos taško skelbiami pareiškimai čia nelaikomi pažinimu net jeigu jie pripažįstami teisingais.

Kai Helena Šlėgel, pagrindinė E. M. Forsterio romano *Hovardso galas* (*Howards End*) veikėja, klausosi perėjimo iš Beethoveno Penktosios simfonijos trečiosios dalies į finalą, ji mąsto apie tai, kad „Beethovenas nutvėrė piktąsias [trečiosios dalies] dvasias ir privertė jas veikti pagal jo valią. Jis apsireiškė asmeniškai. Lengvai jas spustelėjo, ir šios ėmė judėti mažorine tonacija vietoje minorinės, o tada jis suriko visa gerkle, ir šios išsibėgiojo!"[44] Nors Helena ir ne muzikologė, ji sugeba šiame lūžyje išgirsti nuotaikos pasikeitimą. Dar svarbiau tai, jog ji suvokia nuotaikos pasikeitimą kaip komunikacinį veiksmą ir susieja tai, ką girdi, su supratimu, kad asmeniškas pasirodymas yra pagrindinė žmogiškojo veiksnio technika arba pavidalas Penktojoje simfonijoje, o asmeniško pasirodymo vieta yra slenkstis, pereinamasis tarpsnis. (Tuo tarpu niekas negalėtų nepastebėti, kad *Policininko žudiko* vaizdo klipe reperis Ice-T taip pat pasirodo asmeniškai.)

Reikia pripažinti, kad tokia muzikinio subjekto ir jo pažinimo traktuotė yra pernelyg idealizuota ir dėl to perdėm paprasta. Pirma, pažinimo galimybė implikuoja klaidos galimybę; klausytojas kaip personifikuotas subjektas visuomet gali klausytis blogai arba gali klausytis gerai, bet blogai apie tai papasakoti. Tačiau klaidos gali būti tiek dialektinės priemonės, tiek ir aklavietės. Klaida gali įžiebti diskusiją, kuri kilsteli pažinimą įgalindama ištaisyti klaidą; lygiai taip klaidingas teiginys gali būti pasakytas teisinga tema, tuo patvirtinant arba atskleidžiant tos temos tinkamumą. Kai Wagneris nori pateisinti ilgą fermatos užlaikymą antrame Beethoveno Penktosios simfonijos takte, jis išsikviečia „Beethoveno balsą [...] iš kapo", idant šis prisijungtų tardamas „laikyk mano fermatą ilgai ir intensyviai"[45]. Galbūt jis ir klysta manydamas, jog nata turi būti „išspausta iki galo", tačiau jis taip pat jaučia asmeniško Beethoveno pasirodymo būtinybę.

[44] E. M. Forster, *Howards End* (1921; rpt. New York, n.d.), p. 33.

[45] Richard Wagner, „On Conducting" (1869), in *Richard Wagner's Prose Works*, trans. Williams Ashton Ellis, London, 1912, p. 311.

Viską dar stipriau sukomplikuoja tai, kad, atsiliepdami į kvietimą subjektyvumui, skirtingi klausytojai jį modifikuoja, ypač kai atsakas peržengia istorines takoskyras. Praktiškai daugelis klausytojų personifikuoja klausomos muzikos tik iš dalies apibrėžiamą subjektą. Tačiau šis iš dalies apibrėžtas subjektyvumas gali veikti ne tiek kaip ribojantis, bet veikiau kaip išlaisvinantis klausytojo kompetenciją. Visiškai kvietimo apibrėžtą subjektą tas kvietimas ir sukaustytų (neabejotinai tam tikra muzika tokią būseną itin palaiko, o kai kurie klausytojai būtent jos ir siekia). Rezultatas primintų tą ideologinę „interpeliaciją", kurią teoriškai pagrindė Louis Althusseris: pagal ją subjektas, atsiliepdamas į „pasveikinimą", pasiduoda prievartai, klaidingai suprastai kaip laisvė. Priešingai, skirtumo tarp kvietimo ir atsiliepiančio subjekto laipsnis gali atverti erdvę, palankią kritiškam supratimui, diseminacijai, reikšmės ir vertės svarstymams. Šioje erdvėje muzika veikia panašiai kaip tai, ką Michailas Bachtinas vadina „vidujai įtikinamu diskursu". Kreipdamasis į mus jis yra „pusiau savas ir pusiau svetimas. [...] Tai ne tiek mūsų interpretuojamas, kiek toliau laisvai besiplėtojantis diskursas, taikomas naujai medžiagai, naujoms sąlygoms; jis įsitraukia į abipusiai praturtinančias sąveikas su naujais kontekstais". Muzikinėje bei kitokioje praktikoje įtikinamieji ir interpeliaciniai subjekto formavimosi būdai nuolat kaitaliojasi, konfliktuoja ir maišosi[46]. Helena Šlėgel į Beethoveno Penktosios pasveikinimą atsako ekstatiškai susitapatindama su simfonijos „didybės proveržiais, [...] mūšio lauke sklindančiais spalvomis ir kvapais, didinga pergale, didinga mirtim!" Tačiau tą, kas yra pusiau Beethoveno, ji padaro drauge ir pusiau savu: „Muzika jai apibendrino visa, kas įvyko ar būtų galėję įvykti jos karjeroje. [...] Natos jai reiškė tą ir aną ir negalėjo turėti jokios kitos reikšmės"[47].

[46] Modernistines muzikinio supratimo formas galima visiškai teisėtai kritikuoti dėl interpeliacinio metodo idealizavimo, nesvarbu, sąmoningai ar ne; šį teiginį pagrindžiančią kritiką žr. Rose Rosengard Subotnik, „Toward a Deconstruction of Structural Listening: A Critique of Schoenberg, Adorno, and Stravinsky", in Eugene Narmour, Ruth A. Solie, eds., *Explorations in Music, the Arts, and Ideas: Essays in Honor of Leonard B. Meyer*, Stuyvesant, N. Y.: Pendragon Press, 1988, p. 87–122. Apie interpeliaciją žr. Louis Althusser, „Ideology and Ideological State Apparatuses", in *Lenin and Philosophy and Other Essays*, trans. Ben Brewster, New York: Monthly Review Press, 1971, p. 127–186. Apie vidujai įtikinamą diskursą žr. Mikhail Bakhtin, *The Dialogical Imagination: Four Essays*, trans. Caryl Emerson, Michael Holquist, Austin: University of Texas Press, 1981, p. 342–48; cituojama ištrauka yra iš p. 345. Bachtino pateikiama papildoma „autoritatyvaus diskurso" sąvoka, taip pat aptariama šiuose puslapiuose, iš dalies sutampa su interpeliacijos samprata.

[47] Forster, *Howards End*, p. 33–34.

Antroji prielaida teigia, kad muzikinis subjektas ne tik įtrauktas į bendresnius psichokultūrinius subjekto formavimosi procesus, bet ir įtrauktas taip stipriai, jog jo negalima suprasti atsietai nuo jų. Kitaip tariant, mes girdime muziką tiktai kaip tam tikroje situacijoje esantys subjektai ir girdime *kaip* muziką tik tuos akustinius vaizdinius, kurie kažkaip „išreiškia" dalį to mūsų įvietinimo (*situatedness*), mūsų buvimo būdų visumos. Muzika, kuri mums atrodo esanti grynai nesituacinė – abstrakti, nesuprantama ar atstumianti, – laikoma (tiesiogine ar perkeltine prasme) triukšmu[48]. Toks muzikinis triukšmas turi tiek daug galios sugriauti mūsų susitapatinimo įpročius, kad paprastai sukelia pyktį ar instinktyvų pasibjaurėjimą – lygiai kaip muzika, kuri, regis, perkeičia šiuos įpročius, gali sukelti kažką panašaus į *jouissance*. Todėl nepakanka pasakyti, kitaip nei pozityvistine epistemologija grindžiami teiginiai, kad muzika *gali* būti interpretuojama kaip sąveikaujanti su nemuzikiniais reiškiniais. Veikiau muzika *privalo* būti taip interpretuojama, antraip jos netgi neįmanoma išgirsti. Kadangi ji visuomet būna tarpdiskursyvi praktikoje, ji turi tapti tarpdiskursyvia ir teorijoje.

Pasak trečiosios prielaidos, tarp muzikos subjektą veikiančių formuojančiųjų procesų (kaip ir tarp kitų, veikiančių bet kokį subjektą) yra tokių, kurie specifiškai orientuoti į tam tikras vertybes ar ideologijas. Muzikos subjekto teisėtumas, jo suderinamumas ir/ar pasipriešinimas legitimuojantiems principams yra nuolat kvestionuojamas. Teisėtumo klausimą galima kelti remiantis griežta skirtimi tarp priimtinų ir nepriimtinų tapatybių arba tam tikromis normomis, kurias atmetant gali išplisti įvairios deviantinės tapatybės. Pasak Michelio Foucault, normalizavimo procesas Vakarų visuomenėje ilgam įsiviešpatauja nuo aštuonioliktojo amžiaus vidurio[49]. Viena iš išvadų būtų ta, jog muzikos sąryšių su nukrypusiais ar neįteisintais subjektyvumais tyrinėjimas, būtinai įtraukiant moteriškąją, homoseksualią ir egzotišką tapatybes, nereiškia kokio nors specifinio suinteresuotumo, bet, atvirkščiai, yra esmingas kultūrinio muzikos projekto sandas. Visiškai neatsitiktinai ir Beethoveno Penktoji simfonija, ir *Policininko žudikas* yra adresuoti vyriškosios giminės – ypač

[48] Apie muzikos ir triukšmo santykį žr. Jacques Attali, *Noise: The Political Economy of Music*, trans. Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

[49] Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, trans. Alan Sheridan, New York: Vintage Books, 1979, p. 170–194 [lietuviškas vertimas *Disciplinuoti ir bausti. Kalėjimo gimimas*, Vilnius: Baltos lankos, 1998].

„vyriškiems" – subjektams. Vis dėlto šitaip teigti rizikinga, mat tuo pasakoma, kad muzikos subjekto įteisinimo tyrinėjimas gali virsti doktrinieriška gražbylyste. Netgi pačiuose audringiausiuose Penktosios simfonijos epizoduose galima išgirsti svarbius, problemiškus sąlyčio su moteriškuoju pradu momentus – pavyzdžiui, pirmosios dalies obojaus kadencijoje. Įdomu tai, kad Helena Šlėgel – arba E. M. Forsteris – ignoruoja arba sumenkina tokius sąlyčio taškus, tarytum jie kliudytų išskirtiniam susitapatinimui su muzikiniu subjektu kaip visa nugalinčia vyriška jaunatve. Tai leistų pažymėti *queer** ženklu nugalinčiojo herojaus figūrą, kas būtų artima ar net atitiktų paties Beethoveno idealizuotą tokio herojaus vaizdinį. Nepanašu, kad toks požiūris galėtų būti pritaikytas *Policininko žudikui*. Ice-T (kaip ir jo biologinės lyties atitikmens Forsterio romane) rasinė pozicija apriboja jį vyryste, kuri yra nuolat kontroliuojama – tiesiogine bei perkeltine prasmėmis. To padarinys *Policininko žudike* yra „pasveikinimas" kulkomis – tai išraiškingas hipervyriško subjekto, iš esmės tampančio robotu, jaunuoju užkariautoju, savotiška žudymo mašina, įrankis. Trumpai tariant, Beethovenas – tai ne Ice-T, ir atvirkščiai. Tačiau paėmus domėn juodu kartu, jų sąlyčio taškai ir skirtybės yra gana pamokantys, ir bet kuriuo atveju jie nėra unikalūs kritinio aklumo požiūriu. Bet koks tyrimas gali tapti tuščiažiedžiu ir trumparegišku, net ir modernistinė muzikologija.

Tinkamai pasinaudojus šiomis prielaidomis, turėtų būti įmanu pertvarkyti muzikologiją kaip išsamų ir problemišką muzikinių subjektyvumų tyrinėjimą, teoriją ir praktiką. Tai būtų muzikologija, kurioje archyvinio bei analitinio darbo rezultatai, anksčiau vertinti dėl jų pačių, taptų reikšmingi tik sąryšyje su subjektyviomis vertybėmis – ne atomizuoto, asmeninio vidujiškumo vertybėmis, bet su istoriškai įvietinto žmogiškojo veiksnio vertybėmis. Tokia muzikologija patenkintų žmogiškojo domėjimosi poreikį ne pelnydamasi iš prasmės stokos muzikoje, bet nustodama svaigintis iliuzija, kad tokia stoka išvis kada nors egzistavo.

* Šiuolaikinėje vartosenoje angliškas žodis „*queer*" (keistas, ekscentriškas, įtartinas etc.) gerokai nutolo nuo pirminės prasmės ir dažniausiai naudojamas netradicinės lytinės orientacijos žmonėms apibūdinti.

◆ ◆ ◆

Šioje vietoje akivaizdžiai reikalingas konkretus pavyzdys. Vieną tokį aš ir pateiksiu: iš dalies siekdamas nurodyti tolesnių šios knygos skyrių gaires, o sykiu norėdamas parodyti, jog kartais galima išgirsti, kaip „pati" muzika – netgi tariamai labiausiai autonomišku savo pavidalu, klasicistinio Vienos stiliaus muzika – rodo kelią, pabrėždama tarpininkaujantį savo pačios betarpiškumo pobūdį.

Charlesas Rosenas rašo, kad Mozarto Divertismentas styginių trio K. 563

> yra įdomus vėlyvųjų Beethoveno kvartetų pranašas: divertismento forma, kurią sudaro dvi šokinės ir dvi lėtos dalys (viena iš jų – variacijų forma), čia perkeliama į rimtosios kamerinės muzikos sritį, paverčiant grynai intymiu dalyku tai, kas buvo vieša, bei, kaip vėliau ir Beethovenas elgsis su savo vėlyvųjų kamerinių kūrinių trumpomis viduriniosiomis dalimis, perkeičiant „populiariuosius" elementus ir tuo pačiu metu neišleidžiant iš akių jų kilmės. Mozarto Divertismente profesionalaus tridalės formos išdėstymo ir populiaraus žanro sintezė pasiekiama be daugiaprasmiškumo ar suvaržymo.[50]

Svarbiausios šios ištraukos sąvokos yra „sintezė", „perkeitimas" ir „grynai intymus". Jomis muzikai priskiriamas pastangų nereikalaujantis, pakylėtas betarpiškumas, kurį Rosenas aptinka kaip meistriško Mozarto gebėjimo komponuoti skirtingais stiliais – populiariuoju ir profesionaliuoju – rezultatą. Skirtingumas, tasai potencialiai tarpininkaujantis arba supriešinantis elementas, be „daugiaprasmiškumo ar suvaržymo" (t. y. be pėdsako) ištirpsta aukštesniajame (sintetiniame, perkeistame) „rimtosios kamerinės muzikos" betarpiškume. Tas pats betarpiškumas, įkoduotas kaip „intymumas", taipogi žymi ir ankstesniojo viešo išraiškingumo išnykimą. Muzikoje pasireiškia ne pats kultūriškai svarbus derybų tarp intymumo ir viešumo procesas, o tiktai jo vienarūšė pasekmė. Galimas daiktas, kad užsilikę to proceso pėdsakai būtų palaikyti estetiniais trūkumais.

O kas jei muziką išgirstume ne kaip erdvę, kurioje jos kontekstai išnyksta, bet, priešingai, būtent kaip tokią, kur jie pasireiškia? Ne taip seniai lankiausi koncerte, kuriame buvo atliekamas minėtasis Trio K. 563. Jo faktūra,

[50] Charles Rosen, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, New York: W. W. Norton and Co., 1972, p. 281.

kuri, pasak Roseno, pasižymi sudėtingu tribalsumu, pribloškė mane ne tiesiog skaidrumu, bet stačiai skausmingu skaidrumu, suprantamumu iki kraštutinumo. Instrumentiniai balsai čia tai susipina, tai atsitraukia vienas nuo kito, tarytum tarp jų vyktų kone fizinė trintis – ar bent taip aš maniau, kol nesuvokiau, kad ši vaizdinga idėja artima tiesioginei kūrinio minčiai. Toji trintis *buvo* fizinė ar, dar tiksliau, kūniška. Išryškindamas ir kiekvieno instrumentinio balso linijiškumą, ir faktūrinį balsų skirtingumą (be to, darydamas tai kuklioje, trapioje styginių trio terpėje), Mozartas į priekinį planą iškėlė pastangą, reikalingą atlikėjui norint pateikti muziką. Ši pastanga yra ypač kūniška, pačių atlikėjų kūnų perteikiama į jų instrumentus ir šiais išreiškiama – taip, kad muzika tampa apčiuopiama kūniškos energijos projekcija ar artikuliacija.

Vos prasidėjus kūrinio atlikimui, šis mano suvokimas tarsi įliejo į ansamblį tylų ketvirtąjį balsą. Toliau jau klausiausi ne tiek styginių trio, kiek aiškiai *ne*siklausiau styginių kvarteto. (Šį Derrida *différance** momentą, nors ir retrospektyviai, sustiprino mano supratimas, kad toks smuiko, alto ir violončelės derinys (kitaip nei kvarteto derinys) tuo metu, kai Mozartas rašė K. 563, dar nebuvo standartizuotas.) Jei tai būtų buvęs kūrinys kvartetui, o jo trio skambesys būtų tik numanomas, tas kūniškas į jį įdėtas darbas liktų nepastebėtas. Kvartetinio derinio skambesys yra pakankamai balsingas, kad apgaubtų sudėtinius balsus jų neužtušuodamas, ir kartu pakankamai atviras, kad atitolintų bet kokį jausmingumo įspūdį; tai „intelektualus“ skambesys, puikiai tinkantis būti idealizuojamas Goethe's žodžiais, kaip keturių protingų žmonių pokalbis. Išmoningai parašytas styginių trio, žinoma, gali pasiekti panašų efektą, tačiau Mozartas tokios rūšies rašyba apsiriboja tik dviejuose šio trio menuetuose – jie vieninteliai atitinka tą lengvos muzikinės pramogos dvasią, kurią nurodo antraštė „Divertismentas“. Likusioji yra daugiausia „rimtoji kamerinė muzika“, kuri, ironiškai kontrastuodama su menuetais, stokoja tiesioginių asociacijų su kūnu, tačiau apčiuopiamai perteikia rankų bei pirštų raumenų pastangas, ritmingą atlikėjų kūnų lingavimą.

Tokiu būdu atvaizduotas kūnas yra ne natūralus faktas, bet socialinis vaizdinys: atlikėjo (ir, pagal įgaliojimą, kompozitoriaus) kūnas be dviprasmybių ir suvaržymų nepaliaujamai svyruoja tarp darbo ir malonumo. Atskleisdamas šį vaizdinį Trio K. 563 iškelia klausimą, kodėl tasai paprastai nutylimas. Adorno

* Derrida neologizmas *différance* (perdirbinys iš *différer* (*pranc.*) – 1. skirtis, būti skirtingam; 2. uždelsti) kartais verčiamas kaip „skirsmas“.

pastebėjimas, esą Bairoito festivalio teatras su savo nematomu orkestru įkūnijo buržuazijos atsiribojimą nuo užkulisinio darbo, gali būti taikomas arba netaikomas Wagneriui, tačiau neatrodo, kad jis tiktų Mozarto gyvenamajam laikotarpiui ar jo aplinkai[51]. Labiau tinkamas būtų meno istoriko Normano Brysono teiginys, kad Vakarų vaizduojamoji tapyba paprastai užmaskuoja ją kuriant įdėtą darbą – iš dalies dėl to, kad atsiribojimas nuo *apčiuopiamo* kūno istoriškai žymėjo sąlygą būti civilizuotam[52]. Mozarto Divertismentas sugriauna šią reikšmės struktūrą; jis vaizduoja savo aiškiausiai civilizuotą (ir civilizuojančią) ypatybę, išmoningą tribalsį audinį, ne tiktai kaip suderinamą, bet ir kaip visiškai priklausomą nuo išryškinto kūniškumo. Šitaip Divertismentas leidžia suprasti, kad meninis bei socialinis kūno atitolinimas geriausiu atveju yra fiktyvus, o blogiausiu – išgalvotas, kažkiek primenantis tai, kas vėliau buvo pavadinta gynybiniu mechanizmu. Užtektų kiek paplėtoti šią mintį bei truputį „užtamsinti", ir turėtume tą apgaulės bei geismo dinamiką, kuri palaiko *Così fan tutte* dviprasmybes.
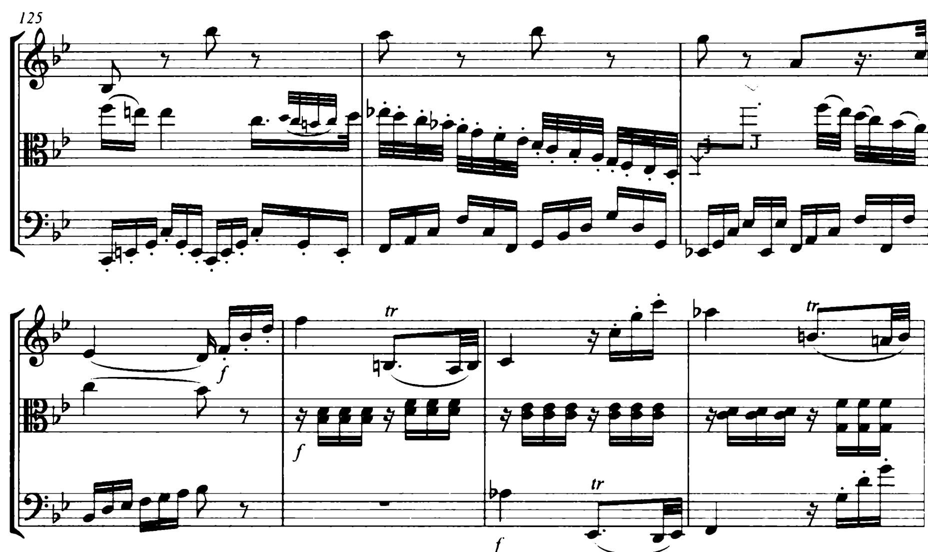
Kartą pripažintas, kūno išviešinimas Mozarto Divertismente K. 563 pakeičia episteminę Roseno teiginio, neva muzika į vientisą darinį sujungia viešą ir privačią raiškos sritis, vertę. Tai, kas atrodė kaip istoriškai pagrįsta kritika, pasirodė besąs ideologiškai motyvuotas liaupsinimo aktas. (Nėra taip, kad abi kategorijos viena kitą atmestų! Tačiau akcentai sudedami kiek kitur.) Muzikos vaizduojamas kūnas yra neabejotinai viešas ir ypač meistriškas; būdamas toks, jis taip pat yra ir aiškiai vyriškas bei būdingai patalpinamas į broliškos, homosocialinės tvarkos rėmus[53].

Tačiau viename epizode, pasižyminčiame savotišku netolydumu, muzika pakeičia šį viešo meistriško ir vyriško kūno įvaizdį jo priešingybe. Tai antrosios lėtos dalies epizodas, parašytas variacijų tariamai populiaria melodija forma. Pirmoji ir antroji variacijos yra ornamentinės, bet ne visai įprastai. Jų ornamentika

[51] Theodor W. Adorno, *In Search of Wagner*, trans. Rodney Livingstone, London: New Left Books, 1981, p. 82–84.

[52] Norman Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, New Haven: Yale University Press, 1983, p. 159.

[53] Homosocialumas yra bendras tos pačios lyties asmenų bendradarbiavimo bei sąryšių spektras. Jis nuolat sukasi tarp darbo, malonumo ir prisirišimo ir yra lengvai susiejamas su seksualumu; vadinasi, pasak Eve Kosofsky Sedgwick, egzistuoja modernus socialinis imperatyvas (kurio neįmanoma realizuoti) paženklinti aiškų homosocialumo ir homoseksualumo atskyrimą. Žr. Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York: Columbia University Press, 1985, p. 1–20.



1 pav. *W. A. Mozart, Divertismentas styginių trio K. 563, IV dalis (Andante), II variacija.*

nukreipta į darbo ir malonumo perteklių; jų kontrapunktinė plėtotė bei išraiškinga įtampa, nuolat didinama sulig kiekvienu pakartojimu melodinėje A B A' B' struktūroje, paprastą strofinę formą paverčia savotiška fantazija. Ši ornamentika – veikiau intelektuali nei jausminė, greičiau „vyriška" nei „moteriška" – yra skirta ne temai išryškinti, bet tam, kad ją suskaidytų ir pertvarkytų tarsi kažkokiam aukštesniam tikslui[54]. Faktūra yra įvairiabalsė tiek savo technika, tiek ir išraiška. Variacijų temos padalos A ir B, iš pradžių derančios viena su kita, vėliau tampa kontrastiškos; tviskantys pasažai ir laisvasis kontrapunktas varžosi ir susipina; kontrastiniai balsai – lyriški, sausi, gyvi, dramatiški – skamba vienu metu. Ypač dinamiška violončelės partija, tolydžio išlaisvinama iš temos pirmosios padalos sunkios bosinės linijos gniaužtų. Antrosios variacijos antrojoje padaloje pasiekiama kulminacija, kuri tarytum sudvigubinama išplėtotoje reprizoje, kuomet nerangios trelinės figūros motyvai stretiškai susigrūda, kone visiškai išdildydami bet kokį niūrios temos pėdsaką (1 pavyzdys).

[54] Svarbu prisiminti, kad ornamentas – tiek stilistinis, tiek kaip drabužių puošmena – nebuvo pilnutinai feminizuotas iki pat XIX amžiaus vidurio. Apskritai ornamento lytiškumas laikytinas itin kintamu tokiame stiliuje kaip Vienos klasicizmas, kur ornamentas yra, jei galima taip tarti, gyvybiškai svarbus.

145 Minore [Var.III]

tr
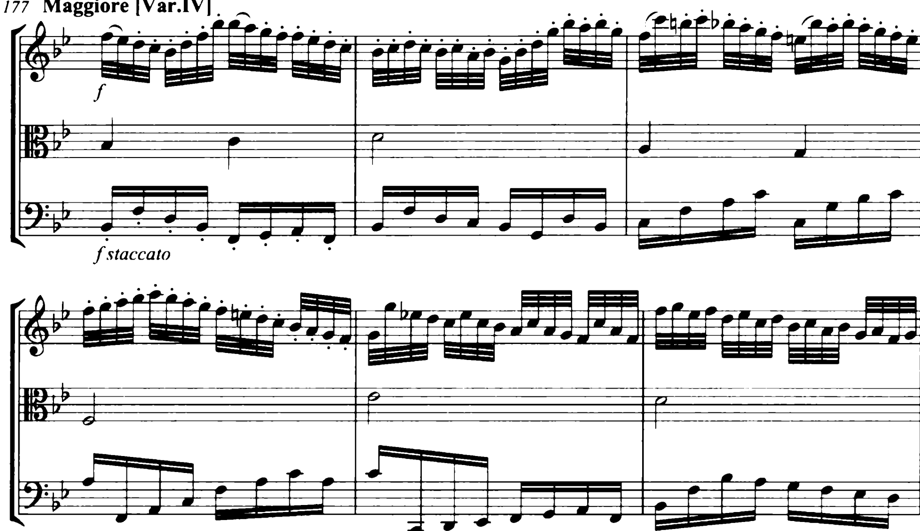
pp

pp

2 pav. *Mozart, K. 563, IV dalis (Andante), III variacija.*

Trečioji variacija pasirodo tarytum staiga išversta rankovė. Ornamentika išnyksta, o su ja ir bet koks dinamizmo pojūtis; dermė pasikeičia iš mažoro į minorą; stilius suvienodėja, ankstesnį laisvąjį kontrapunktą pakeičiant senąją polifoniją primenančia faktūra (2 pavyzdys). Visiškas *pianissimo* puikiai dera su šiltu standžiai suaustu skambesiu, sukurdamas ramybe alsuojančią erdvę. Atsitraukdami nuo darbo, atsitraukdami nuo savo darbo, atlikėjai (įsivaizduojami atlikėjai, už kuriuos atlieka tikrieji) pasisavina savo kūniškąją energiją, paversdami ją vidine. Tai darydami, jie postuluoja juslinį, uždarą vidujiškumą, kuris sykiu yra privatus, kontempliatyvus ir moteriškas. Nors jų paslapčiomis klausomasi, jie groja šią padalą sau patiems.

Čia nieko nėra vientiso. Ir nieko ilgai besitęsiančio: variacija, kad ir kokia ji atrodytų lėta, trunka skausmingai trumpai. Ketvirtoji, paskutinė iš variacijų atrodo kaip apibendrinimas, tačiau toks, kuris iškelia daugiau klausimų nei pateikia atsakymų. Čia paprasčiausia melodija ilgainiui apipinama žaviausiais pasažais. Alto griežiama melodija tebepriklauso užsisklendimu, archajišku asmeniškumu alsuojančiai trečiajai variacijai; vidinis balsas, iki ilgų it *cantus firmus* verčių sekos supaprastinta tema, verčia galvoti apie nuogą esmę, per savistabą atrandamą pirminę tiesą. Kaip kontrastas – nesvarbu, sintezėje ar prieštaroje – platus boso pasivaikščiojimas violončelės partijoje ir veržlios smuiko arabeskos



3 pav. *Mozart, K. 563, IV dalis (Andante), IV variacija.*

pirmosios ir antrosios variacijų ekstravertiškumą pakylėja iki kulminacijos (3 pavyzdys). Šis lydinys yra akivaizdžiai nestabilus, tad galiausiai viskas suyra, belieka tik mažytė lyriška kodetė, pirmosios temos frazės priminimas.

Ketvirtojoje variacijoje viešojo ir privataus kūnų atvaizdavimai suformuoja savotišką kontrapunktą – o gal tai neišsprendžiamas disonansas? Ar viešasis kūnas visuomet yra pertekliaus vaizdinys, skirtas, sekant Jeano-Jacques'o Rousseau argumentu jo *Samprotavime apie žmonių nelygybės kilmę ir pagrindus* (*Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*), rafinuotu meistriškumu užmaskuoti civilizuotos visuomenės priešiškumą primityviai sveikatai ir jėgai?[55] O gal šis kūnas savo meistrišku pavidalu yra reintegracijos įrankis, kur jėga ir malonumas veiksmingai dera su techniniu bei mechaniniu darbu, būdingu civilizuotų visuomenių menams? Ar juslinis privatus kūnas yra šaltinis ir pamatinė tiesa, iš kurios randasi viešasis kūnas? Ar tai greičiau menininko, ar amatininko kūnas? O gal tai antrinis darinys, kuriame amatininkas apgaulingai idealizuojamas kaip moderni menininko figūra?

[55] Žr. Jean-Jacques Rousseau, *The First and Second Discourses*, ed. Roger D. Masters, trans. Roger D. Masters, Judith Masters, New York: St. Martin's Press, 1964, p. 101–116 [lietuviškas vertimas Žanas Žakas Ruso, „Samprotavimas apie žmonių nelygybės kilmę ir pagrindus", in *Rinktiniai raštai*, Vilnius: Mintis, 1979, p. 47–133].

Tačiau čia aš įsivaizduoju pasigirstant skeptiškus balsus. „Visa tai labai gerai", – sakoma kandžiai, netgi kiek šiurkštokai – „Bet kur visuose šiuose klausimuose slepiasi Mozarto *muzika*?" Trumpiausiai būtų galima atsakyti, jog tai klausimai glūdi muzikoje. Mozartas juos išprovokuoja priversdamas savo muziką veikti taip, kaip ji veikia, ir patikėdamas klausytojui išgirsti šią muziką platesniame retorinės, ekspresyvios bei diskursyvios elgsenos kontekste. Tie klausimai mus įtraukia skirtingo laipsnio atvirumu ir atstūmimu, kai tik kas nors, ką jie suteikia muzikai – ar tai būtų detalėmis perkrauta pirmosios ir antrosios variacijų faktūra, ar archajiškos trečiosios variacijos keistenybės, ar tiesiogiai priešinga ketvirtosios variacijos retorika – patraukia mūsų dėmesį, sužadina mums malonumą, ar kursto mus su pertrūkiais, tyliai verbalizuoti tai, ką girdime. Tie patys klausimai gali užgauti ir proto klausą, kuomet muzika retrospektyviai pergrojama iš naujo. Žvelgiant iš čia mano ginamo postmodernistinio požiūrio taško, klausymasis yra ne nuo vėlesnės refleksijos nutolęs betarpiškumas, o dialogo būdas. Ir kaip bet koks dialogas, jis vyksta abiem dalyvaujant, nesvarbu, kuris iš partnerių kalbėtų.

Iš to išplaukia, kad idealiai suvokiamos muzikologijos tikslas yra tęsti klausymosi dialogą. Dabartinėje mūsų disciplinos krizėje pavojus iškyla būtent šio dialogo dalyvaujančiam dėmeniui: ar reikia ir kaip galima nustatyti (ar perstatyti) ribą tarp muzikinės ir užmuzikinės sferų? Šiek tiek daugiau kaip prieš pusę amžiaus panaši krizė buvo kilusi ir kitoje disciplinoje, kuri, kaip ir muzikologija, yra visų pirma susijusi su stipriai patiriamais ir semantiniu požiūriu tiesiogiai neužgriebiamais reiškiniais. Ginčydamas idėją, kad tiktai medikams turėtų būti leidžiama praktikuoti psichoanalizę, Sigmundas Freudas samprotavo apie įsivaizduojamo psichoanalizės koledžo mokymo programą:

> Daug kas jame būtų dėstoma taip pat, kaip ir medicinos fakultete: greta gelminės psichologijos [...] būtų dėstomas biologijos įvado kursas, kiek įmanoma daugiau mokslo apie seksualinį gyvenimą bei psichiatrijos simptomatologijos pagrindų. Kita vertus, analitinis mokymas apimtų pažinimo šakas, kurios yra tolimos nuo medicinos ir su kuriomis gydytojas savo praktikoje nesusiduria: civilizacijos istorija, mitologija, religijos psichologija ir literatūrologija. Jeigu šiose srityse analitikas nebus pakankamai įgudęs, jis niekaip nesupras didžiulės dalies duomenų.[56]

[56] Sigmund Freud, *The Question of Lay Analysis*, trans. James Strachey, New York: W. W. Norton and Co., 1969, p. 93–94.

Freudo pastabas stebėtinai tinka perkelti į muzikologijos sferą. Susidūrusi su klausimu „Kur yra muzika?", postmodernistinė muzikologija atsakytų – ir atsakys, – jog kad ir kur ji būtų, ją pasiekti galime tik siekdami anapus jos.

Versta iš: Lawrence Kramer, „Prospects: Postmodernism and Musicology", in *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995, p. 1–32.
Vertė Jonas Vilimas ir Lina Navickaitė.

JOHN SHEPHERD

Muzika kaip kultūros tekstas

Muzika ir visuomenė yra susijusios – iš pažiūros ši idėja tarytum nesukelia prieštaravimų. Būtent ji paveikė gausybę etnomuzikologijos darbų ir pagrindė daugumą populiariosios muzikos tyrinėjimų. Be to, sunku paneigti, kad reikšmingus visuomenės, kultūros ir intelektualinio gyvenimo lūžius lydėjo svarbūs muzikos stilių pokyčiai. Pavyzdžiui, kultūrinis bei intelektualinis Renesanso entuziazmas paskatino tonalumo sistemą. Lygiai taip pat kūrybinės šios sistemos galios žymiai sumenko XIX amžiaus pabaigoje, randantis naujoms meno bei literatūros formoms, o religinę ir mokslinę mintį ištikus krizei.

Samprata, jog muzika vienaip ar kitaip yra sociali, pastaraisiais metais susilaukė svaresnių pagrindimų. Vis dėlto nėra pakankamai atskleista, kaip muzikos garsai perteikia „socialumą". Šiuo požiūriu svarbu apibrėžti skirtumą tarp muzikos socialumo ir muzikinio gyvenimo socialumo. Nors muzika ir muzikinis gyvenimas yra tampriai susiję, pastarajam skirta žymiai daugiau socialinių tyrinėjimų nei socialinei muzikos analizei. Tai patvirtina, kad gerokai lengviau aptarti socialines muzikos kūrybos ir jos suvokimo aplinkybes (kultūros kontekstą) nei nagrinėti pačiuose muzikos garsuose atsiveriantį socialumą (kultūros tekstą).

Šiame straipsnyje tyrinėjama mintis, kad muzikos garsai perteikia svarbius socialinius ir kultūrinius pranešimus. Tačiau šie pranešimai nėra laikomi atsietais nuo estetinių bei psichologinių pranešimų. Ir muzika, ir žmonių dalyvavimas ją kuriant bei suvokiant suprantami kaip socialiai „įtarpinti". Taigi visi muzikos patirčiai tradiciškai priskiriami elementai – garsiniai, estetiniai, psichologiniai, fiziologiniai ir kiti – čia apibūdinami kaip savybingi platesnės socialinių bei kultūros procesų matricos aspektai. Kartu ir ši matrica iš esmės bei tvirtai dalyvauja per muziką kuriant reikšmes. Idėja, kad muzika yra visapusiškai sociali, iš esmės skiriasi nuo įprastų samprotavimų apie jos prigimtį ir paskirtį, kurie paprastai grindžiami „autonomijos" samprata: esą tiek muzika, tiek individų veikla nepriklausomos nuo platesnių socialinių bei kultūrinių procesų. Muzika laikoma išraiškos forma, esmiškai skirtinga nuo verbalinės,

literatūrinės ir vizualinės raiškos. Muzikalumas įsivaizduojamas kaip ypatinga, vien saujelei išrinktųjų suteikta dovana. Tad industrinėse visuomenėse ir „rimtosios", ir „populiariosios" muzikos formos dažniausiai vartojamos kaip būdas pabėgti nuo kasdienybės bei įtvirtinti individo tapatybę.

Vis dėlto suteikti muzikai socialinę reikšmę anaiptol nereiškia įtaigauti, kad muzika ir žmonių veikla ją kuriant bei suvokiant yra antriniai „socialumo" požymiai ar apraiškos. Muzikinėje veikloje žmogaus individualybė išlieka svarbi ir, tiesą sakant, pamatinė. Be to, galima teigti, jog muzikai kaip socialinei formai būdingos išskirtinės savybės. Šiame straipsnyje plėtojamas skirtingas nei įprasta požiūris į muziką, lygiai taip pat jame nagrinėjama kitokia „socialumo" ir socialinio individų dalyvavimo samprata. Taip yra dėl to, kad galų gale patys socialiniai, individualūs ir muzikiniai procesai yra stipriai susipynę ir nukreipiantys vieni į kitus. Nesunku suprasti, kaip siejasi tokie paskiri dariniai ar procesai kaip muzika ir visuomenė, muzika ir individas, individas ir visuomenė; sunkiau yra perprasti, kiek ir kaip jie, būdami skirtingi vieno organiško proceso aspektai, vienas į kitą įsiterpia.

Kontekstas ir tekstas

Svarstyti muziką kaip kultūros tekstą – vadinasi, teigti, kad socialiniai ir kultūriniai elementai yra įtarpinti garsiniuose muzikos komponentuose ar juos persmelkia. Šie elementai iš dalies yra kilę ir esti anapus muzikos patirties, kurią papildo. Anksčiau „užmuzikinių" ir „muzikinių" elementų sąveika būdavo apibrėžiama remiantis įprastais požiūriais į muzikos prigimtį bei paskirtį. Taigi manyta, kad muzika autonomiškai veikia autonomišką individo savimonę. Vis dėlto nuo 6-ojo dešimtmečio pabaigos muzikos moksle įsigalėjus pozityvizmui, imta atkakliai ir retsykiais net sąmoningai vengti nagrinėti muzikos bei psichologinių procesų sąryšį. Privalu nepamiršti, teigia Claude'as Palisca,

> kad muzikos estetika nėra muzikos mokslas; tai muzikos patirtis ir į filosofines problemas orientuota muzikos teorija. Estetiką grindžia patirtimi patikrinami filosofiniai ir psichologiniai principai, o ne dokumentai ar panašūs įrodymai[1].

[1] Claude Palisca, „American Scholarship in Western Music", in F. Ll. Harrison, M. Hood, C. Palisca, eds., *Musicology*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1963, p. 110.

Šį vengimą savo ruožtu dar sustiprino tai, kad aukštinant pozityvistinius tikslus buvo užkertamas kelias vaisingam muzikologijos ir muzikos teorijos dialogui. Richardas Leppertas ir Susan McClary pažymi, kad „muzikos teorijoje ir muzikologijoje [...] biografija, mecenatystė, vieta ir laikas dėl visa ko nagrinėjami atsietai nuo muzikos sintaksės ir struktūros“[2]. Josephas Kermanas teigia, kad muzikologams susitelkus ties keliais „pozityvistiniais tikslais“ buvo nutolta nuo „pačios muzikos“[3]. Anot jo

> muzikologus žlugdo paviršutiniškumas, o analitikus – trumparegystė [...] Išplėšdamas iš konteksto nuogą partitūrą, kad galėtų tyrinėti ją kaip izoliuotą organizmą, analitikas atitolina šį organizmą nuo jį supančios ir palaikančios aplinkos.[4]

Kiek dalykiškiau ir ne taip griežtai šie kontekstualūs ir tekstualūs dalykai atskiriami etnomuzikologijoje ir populiarios muzikos tyrinėjimuose. Etnomuzikologijos istorijai svarbios diskusijos tarp antropologiškai (arba kontekstualiai) ir muzikologiškai (arba tekstualiai) orientuotų mokslininkų (pirmiesiems priklauso tokie tyrinėtojai kaip Alanas P. Merriamas, antriesiems – pavyzdžiui, Mantle'is Hoodas). Nors šios diskusijos, vis painesnės ir įvairiapusiškesnės, tęsėsi dar nuo 6-ojo dešimtmečio pabaigos, tik visai neseniai Johno Blackingo[5], Charleso Keilo[6], Catherine Ellis[7] ir ypač Steveno Feldo[8] darbuose muzikos garsus pradėta nagrinėti kaip kultūros tekstus. Populiariosios muzikos studijos, įteisintos kaip atskira tyrimų sritis 8-ojo dešimtmečio pabaigoje, taip pat

[2] Richard Leppert, Susan McClary, „Introduction“, in R. Leppert, S. McClary, eds., *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. xiii.

[3] Joseph Kerman, *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985, p. 72.

[4] Ibid.

[5] John Blacking, *How Musical Is Man?*, Seattle: University of Washington Press, 1973.

[6] Charles M. Keil, *Tiv Song*, Chicago: University of Chicago Press, 1979.

[7] Catherine Ellis, *Aboriginal Music: Education for Living*, St. Lucia: University of Queensland Press, 1985.

[8] Steven Feld, *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Music in Kaluli Expression*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982; idem, „Aesthetics as Iconicity of Style, or 'Lift-Up-Over Sounding': Getting into the Kaluli Groove“, *Yearbook for Traditional Music*, 20, 1988, p. 74–113.

gana „sveiką" įtampą tarp sociologinio ir muzikologinio požiūrių į jų tyrinėjamą objektą[9].

Mėginant suvokti reikšmę muzikoje, svarbiausia problema yra ta, kad muzikos garsai, ypač turint galvoje „abstrakčią" jų raišką, nėra akivaizdžiai nurodantys į anapus jų egzistuojančius daiktų, įvykių ir kalba koduojamų idėjų pasaulius. Remiantis įprastu požiūriu, kad simboliai būtinai turi reikšmę, muzika atrodo arba neturinti „jokios reikšmės", arba turinti kitokią nei visos kitos reikšmės formą. Hugh Danzielas Duncanas ironiškai pastebi, kad „komunikaciją galima aiškinti bet kuo, tik ne ja pačia. [...] Komunikacija, kaip dažnai sakoma, privalo turėti „referentą"[10]. Tokia kebli padėtis leidžia ir toliau atkakliai gyvuoti autonomiškos muzikos (šiame kontekste beveik visuomet turima omenyje „rimtoji muzika") prigimties regimybei. Nesusikalbėjimą tarp „užmuzikinius" ir „muzikinius" dalykus tiriančių autorių nemaža dalimi palaiko tikroji intelektualinė problema – suprasti sąryšį.

Yra tik vienas muzikologas, nuosekliai priešinęsis varžančioms įsigalėjusioms sampratoms apie muzikos prigimtį ir paskirtį. Tai Leonardas B. Meyeris, kuris, kaip pažymi Kermanas, „visuomet laikėsi atokiai nuo kitų [muzikos] teoretikų". Kaip „tikras muzikos eruditas [...] [jis] daugiau ar mažiau nuodugniai ir savitai plėtojo svarbiausias muzikos estetikos, teorijos, modernizmo, kritikos ir istorijos problemas"[11]. Meyerio požiūriu, daugeliui muzikos teorijos darbų būdinga idėja, kad „muzikos reikšmė glūdi specifiškai [...] ir [...] išimtinai pačiuose muzikos procesuose"[12]. Vis dėlto juose niekaip nepavyko „aiškiai ar tiksliai apibrėžti [...] kaipgi šie procesai yra reikšmingi". Ši nesėkmė, tęsia Meyeris, „paskatino kai kuriuos kritikus tvirtinti, kad muzikos reikšmė yra ypatinga, nepaaiškinama, kaip ji skiriasi nuo visų kitų reikšmės rūšių". Anot jo, „taip tikroji problema paprasčiausiai apeinama".

Tikroji problema, atrodo, yra ta, jog kalbant apie reikšmes kuriantį ir sukeliantį procesą yra painiojamos dvi žmogaus raiškos formos: ta, kuri nevisiškai aiškiai nurodo į daiktų, įvykių ir kalba koduojamų idėjų pasaulius anapus jų, ir ta, kuri nenukreipta išorėn. Galima sutikti, jog muzika atitinka pirmąją

[9] John Shepherd, *Music as Social Text*, Cambridge: Polity Press, 1991.

[10] Hugh Danziel Duncan, *Symbols in Society*, Oxford: Oxford University Press, 1968, p. 31.

[11] Kerman, op. cit., p. 107.

[12] Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago: University of Chicago Press, 1956, p. 33.

kategoriją, tačiau nebūtų išmintinga ją priskirti antrajai. Ši perskyra leidžia Meyeriui teigti, kad muzikos procesai tiesiogiai nukreipia į mentalinių ir psichologinių procesų logiką bei tėkmę. Muzikos reikšmės kildinamos iš, kaip manoma, žmogui įgimtų „psichologinių konstantų"[13] ir įkurdinamos tarp jų. Todėl nebereikia toliau plėtoti idėjos, kad muzika atkuria išorinį „objektyvų" pasaulį. Muzikos *struktūrų* panašumas į žmogaus sąmonės *struktūras* suteikia muzikai galią sužadinti reikšmes.

Meyerio požiūris artimas Susanai Langer, teigiančiai, kad „formalios 'vidinio gyvenimo' savybės panašios į muzikos ypatybes – tai judėjimo ir poilsio, įtampos ir atsipalaidavimo, santaikos ir prieštaravimo, pasirengimo, išsipildymo, jaudulio, virsmo ir kt. formos"[14]. Langer daro išvadą, kad šis panašumas leidžia muzikai sąveikauti su emociniu pasauliu lygiai taip pat, kaip ir kalba sąveikauja su teiginiais išreikštu daiktų, įvykių bei idėjų pasauliu, – simboliškai:

> Jei muzika turi reikšmę, ji yra semantinė, ne simptomatinė. Jos „reikšmė" neabejotinai nėra nei emocijas iššaukiantis stimulas, nei apie jas pranešantis signalas; ji „turi" emocinį turinį ta pat prasme, kaip ir kalba „turi" sąvokinį turinį – *simboliškai*. Jis nėra nei paprasčiausiai kildinamas *iš* afektų, nei *dėl* jų numatytas; su tam tikromis išlygomis galima sakyti, kad jis yra *apie* juos. Muzika yra ne priežastis ar priemonė jausmams pažadinti, bet jų *loginė išraiška*.[15]

Langer svarstymai yra filosofinio pobūdžio, tuo tarpu Meyeris išsamiai ir įtikinamai analizuoja tonalumo tradicijos muziką. Meyeris atskleidė, jog geriausi šios tradicijos muzikos kūriniai paklūsta „atidėto pasitenkinimo" principui[16]. Muzikos kūrinys sužadina lūkesčius ir siekia, kad ir netiesiogiai, jų išsipildymo. Pamatiniai muzikos architektonikos lygmenys iš tiesų palaipsniui pasiekia pasitenkinimą teikiančią užbaigą, tačiau labiau paviršinius lygmenis valdo neišvengiamumo efektą menkinantys nukrypimai. Formalios muzikos savybės išlaiko klausytoją prasmingos įtampos būsenoje: prasmingos, nes išsipildymas

[13] Leonard B. Meyer, *Explaining Music*, Los Angeles: University of California Press, 1973, p. 14.

[14] Susan Langer, *Philosophy in a New Key*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1942, p. 228.

[15] Ibid., p. 218.

[16] Leonard B. Meyer, „Some Remarks on Value and Greatness in Music", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 17, 4, 1959, p. 486–500.

pasiekiamas ne taip tiesiogiai, kad muzika subanalėtų, o nukrypimai nėra tokie visa nustelbiantys, kad sukeltų anarchiją ar panaikintų muzikos kryptingumo pojūtį. Tokiu būdu harmoniniai, melodiniai ir, kiek mažiau, ritminiai muzikos elementai simboliškai atveria greitą vidinio gyvenimo kaitą.

Neabejotina, kad Meyerio įžvalgos reikšmingos atskleidžiant veikiau struktūrinius nei referentinius principus, kuriais remiantis muzika sukelia reikšmes. Vis dėlto psichologinius ir muzikinius procesus susiejantys mechanizmai čia nėra paaiškinti, nes Meyeris savo darbuose neatsižvelgė į socialinę muzikos aplinką. Daugeliu atvejų psichologiniai bei muzikiniai procesai prasmingai atsiveria vieni kitiems dėl to, kad juos pagrindžia, įtakoja ir *sukuria* panašūs socialiniai tarpininkavimai. Vidinio gyvenimo esmę ir logiką veikiau įtakoja šie tarpininkavimai nei žmogui įgimtomis laikomos „psichologinės konstantos". Kaip tik todėl nelengva įsivaizduoti, kaip, siekdami kompetentingai pagrįsti muzikos reikšmės teoriją, galėtume išplėtoti Meyerio įžvalgas. Meyeris įtikinamai analizuoja tonalią muziką, nes socialinio tarpininkavimo padariniai šiai tradicijai atsiveria intuityviai arba pagal nutylėjimą. Tai, ką jis laiko tam tikrą muzikos tradiciją pagrindžiančiomis psichologinėmis konstantomis, iš tikrųjų yra psichologiniai procesai, būdingi konkrečiai socialinei terpei ir istorinėms aplinkybėms. Dėl šios priežasties Meyerio požiūris į tonalumo tradicijai nepriklausančią muziką (ar ryškiai šios tradicijos įtakotą – pavyzdžiui, „tikrąjį džiazą"[17]) retsykiais esti etnocentriškas ir menkinantis. Kai tradicinė ir populiarioji muzika vertinama remiantis ne su jos sukūrimo ir suvokimo aplinkybėmis susijusiais kriterijais, o veikiau nagrinėjama pagal tonalios muzikos estetinių bei formaliųjų savybių suformuotus standartus, tuomet ji neišvengiamai atrodo mažiau vertinga nei tonalumo tradicija.

Meyeris teoriškai narsto „užmuzikinę" muzikos reikšmę, apeidamas tradicinę referencializmo problemą: šitaip jis nesiima prieštarauti požiūriui, kad ir muzika, ir individualus jos suvokimas yra iš esmės autonomiški. Tačiau jei muzikos reikšmę galima nuosekliai apsvarstyti tik atsižvelgiant į socialumą, tuomet būtina pripažinti, jog muzikos atžvilgiu socialinės teorijos tradiciškai atgaivina dvi problemas. Jas lemia dvi prielaidos: pirma, remiantis šiomis teorijomis, muzika gali būti reikšminga tik nukreipdama į išorinį žmonių, įvykių ir daiktų pasaulį; antra, muzika ir ją inicijuojantis kūrybiškumas tėra antriniai svarbesnių socialinių procesų reiškiniai. Dėl to baiminamasi, kad, kaip tradi-

[17] Ibid.

ciškai manoma, supaprastinus muziką į socialumo „daiktų ir įvykių" pasaulį, išnyks pamatinių muzikalumo bei individualumo savybių nagrinėjimas.

Taigi apmąstant muziką kaip kultūros tekstą iškyla du klausimai – jie svarbiausi ir gilinantis į muzikos patirtį. Pirmasis nagrinėja konkrečius kontekstualių ir tekstualių elementų sąryšius. Kokiu būdu „užmuzikiniai" dalykai prasiskverbia į „muzikinius"? Čia Meyerio ir Langer įžvalgos apie formalų psichologinių ir muzikinių procesų atitikimą suteikia peno apmąstymams. Antrasis klausimas išplaukia iš pirmojo ir išsamiai aiškinasi kontekstualumo bei tekstualumo prigimtį. Kas gi iš tiesų yra „muzika"? Tik garsai? O gal tai garsai ir žmonių sukurtos reikšmės, garsams suteikiamos ir iš jų kildinamos? Kitaip tariant, kur baigiasi kontekstualumas ir prasideda tekstualumas?

Struktūrinė homologija

Ieškant atsakymo į šiuos klausimus, verta pasiremti Raymondo Williamso ir britų kultūros tyrimų tradicija. Pasak Williamso, nevaisinga svarstyti meno socialumą tuo pat būdu, kokiu yra susiję menas ir visuomenė:

> Suprasdami, kaip esmingai kūrinius ir vertybes gali įtakoti pati situacija, kurioje jie iškyla, mes įpratę klausti apie šias sąveikas vienodai: „koks gi šio meno ir šios visuomenės ryšys?" Bet taip klausiant „visuomenė" yra tik išorinė visuma. Jei menas yra visuomenės dalis, tai anapus jo paties neegzistuoja jokia kita reali visuma, kuriai taip klausdami mes suteikiame pirmenybę.[18]

Taigi klausiama ne apie tai, kaip menas įgyja socialumą, pasiremdamas išoriniais esmiškai socialesniais (dėl jų procesų pobūdžio) reiškiniais. Svarbu tai, kokiu būdu meno procesai *kaip socialiniai procesai* atliepia arba neatliepia kitų savitų, savo pobūdžiu nė kiek ne daugiau ar mažiau socialių procesų (pavyzdžiui, ekonomikos, politikos, švietimo, šeimos, religijos, teisės) logiką. Visuomenė nėra nei „daiktas", nei vien žmonių, įvykių ir daiktų, kuriuos gali nurodyti savaimingai „mažiau" socialūs reiškiniai (tokie kaip menas), rinkinys. Socialumą atveria struktūriškai apibrėžti žmonių ryšiai, struktūrinės žmonių ir jų kuriamų pasaulių sąveikos, o taip pat – iš šių ryšių kylančios bei juos

[18] Raymond Williams, *The Long Revolution*, Harmondsworth: Penguin Books, 1965, p. 61.

išreiškiančios simbolinių ir kultūrinių formų struktūros. „Kultūra", kurią tik iš dalies atveria „muzika", laikytina procesu, juslinėmis formomis atskleidžiančiu šių struktūrinių ryšių logiką. Williamsas pažymi, kad kaip tik todėl kultūros teoriją galima apibrėžti kaip „sąveikų tarp gyvenamojo pasaulio visumos pradų tyrimą"[19]. Jo nuomone, tokių tyrimų raktažodis yra „modelis": „bet kurio kompetentingo kultūros tyrimo pradžia yra tipiškų modelių atradimas. Bendroji kultūros analizė tiria [...] šių modelių sąryšius".

Williamso „modelio" sąvoka nėra labai skirtinga nuo Meyerio ir Langer darbus paveikusios „modelio" sampratos. Svarbiausias skirtumas tas, kad Williamso teorijoje ši sąvoka taikoma socialinių ir kultūrinių procesų visumai, o ne vien tik iš dalies juos atveriantiems psichologiniams procesams. Nemažai muzikos kaip kultūros teksto analizių pasinaudojo tokiu požiūriu. Pavyzdžiui, Johnas Blackingas venda genties muzikos melodinėse struktūrose aptiko savitarpio priklausomybės principus, būdingus socialinei venda sąrangai[20]. Nagrinėdamas tiv genties muzikos melodines struktūras, Charlesas Keilas rėmėsi ratų ir kampainių metaforomis, labiausiai paveikusiomis tiv žmonių gyvenimą bei kultūrinę raišką[21]. Johnas Shepherdas palygino muzikos sistemą – tonalumo harmonijos ir ritmo ypatybes – ir įvairius požymius tų socialinių bei kultūrinių terpių, kuriose šios tradicijos muzika buvo kuriama ir suvokiama[22]. Tokie požymiai – tai porenesansinėse kultūrose įsivyravusios laiko ir erdvės sampratos, industriniam kapitalizmui būdingos hierarchinės ir įcentrinės socialinės struktūros, o sykiu ir svarbiausi ideologiniai industrinio kapitalizmo procesai. Šia prasme įdomu palyginti „socialinius" tonaliosios muzikos, išreiškiančios individo gebėjimą įveikti ženklias kliūtis ir nugalėti, tyrimus ir „psichologines" Meyerio analizes, paremtas atidėto pasitenkinimo samprata.

Struktūrinės homologijos sąvoka radosi kaip teorinis modelis, įgalinantis svarstyti, kaip kultūros formos išreiškia bendresnių socialinių procesų struktūras. Taigi manoma, jog kultūros stiliaus bei socialinių procesų, kuriuos ji papildo ir kartu yra juose įsišaknijusi, logiką sieja atitikimo arba homologijos sąryšis. Puikūs tokio kultūros tyrinėjimo pavyzdžiai yra Stuarto Hallo[23], Pau-

[19] Ibid., p. 63.

[20] Blacking, *How Musical is Man?*

[21] Keil, *Tiv Song*.

[22] Shepherd, *Music as Social Text*.

[23] Stuart Hall, Tony Jefferson, eds., *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*, London: Hutchinson, 1976.

lo Williso[24] ir Dicko Hebdige'o[25] veikalai. Kaip ir Meyerio darbai, muzikos atžvilgiu struktūrinės homologijos principas veiksmingai padeda išvengti referencializmo problemos. Tačiau dėl to, kaip šis principas paprastai taikomas kultūros formų tyrimams, iškyla trys problemos. Pirmiausia, nepaisant Williamso perspėjimų, egzistuoja numanoma prielaida, kad kultūros stiliai (taip pat ir muzikos stiliai) iš tikrųjų „išreiškia" kažką anapus jų pačių. Apie šią „roko kritikos bendrąsias sociologines prasmes" pagrindusią prielaidą kritiškai atsiliepė Simonas Frithas[26]. Remiantis tokiais įprastais požiūriais, „gera muzika yra autentiška išraiška – asmens, idėjos, jausmų, bendros patirties"[27]. Vis dėlto, kaip pažymi Frithas, „pats autentiškumo mitas tėra vienas iš ideologinių roko padarinių"[28]. Antra, nėra teoriškai pagrįstų metodų, kurie padėtų suprasti, kaip konkretūs kultūros stiliai atliepia bendresnių socialinių procesų logiką. Šia prasme – ir ypač muzikos atžvilgiu, išsamiai aiškinantis „užmuzikinių" ir „muzikinių" elementų sąveikas – taikant struktūrinės homologijos principą nėra pažengta toliau nei Meyerio teorijoje. Trečia, kultūros stilių reikšmes kuriančio ir suvokiančio individo vaidmuo dažniausiai apibrėžiamas remiantis jo priklausomybe socialinei grupei. Taip apribojamos galimybės išplėtoti teoriją apie privatų, vidinį individualios savimonės ir kūrybingumo pasaulį bei tai, kaip jis susisieja su išoriniu, viešu bendrųjų kultūros reikšmių pasauliu. Dėl to struktūrinės homologijos principas skleidžiasi beveik vien tik bendrojo, viešo pasaulio tyrinėjimuose.

Muzikos analizės atžvilgiu struktūrinės homologijos principas pateikia dar vieną problemą – ir ši, privalu pridurti, tiesiogiai susijusi su tradiciniais muzikos teorijos rūpesčiais. Suformuodama Meyerio analizėms tapačią muzikos struktūros sampratą, struktūrinė homologija apsiriboja praktiškai vien tais muzikos elementais, kuriuos Meyeris apibūdino kaip sintaksinius[29]. Muzikos sintaksę sudaro savitų garsinių įvykių abstrakčių ryšių tvarka. Manoma, kad šiuos ryšius pirmiausia sukuria garso aukščio parametras (muzikiniai harmonijos ir

[24] Paul Willis, *Profane Culture*, London: Routledge and Kegan Paul, 1978.

[25] Dick Hebdige, *Subculture: Meaning of Style*, London: Methuen, 1979.

[26] Simon Frith, „Towards an Aesthetic of Popular Music", in Richard Leppert, Susan McClary, eds., *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 137.

[27] Ibid., p. 136.

[28] Ibid., p. 137.

[29] Meyer, „Some Remarks on Value and Greatness in Music", p. 486–500.

melodijos elementai) ir – kiek mažiau svarbus – trukmės parametras (muzikiniai ritmo elementai). Numanomą sintaksinių muzikos elementų viršenybę pirmasis ėmė ginčyti Keilas, įrodinėjęs, kad kaitieji muzikos elementai – ritmo ir garso aukščio „nukrypimai" – tiek pat svarbūs džiazo išraiškingumui kaip ir tiksliai išlaikomos ritmo bei harmonijos struktūros, nuo kurių jie „nukrypę"[30]. Vėliau Keilas šiuos teiginius išplėtojo, pateikdamas savitas „proceso" ir „faktūros" sampratas[31]. Jo nuomone, „[muzika] privalo išklysti 'iš takto' ir 'iš dermės', kad paliestų asmeniškai"[32]. Keilo faktūros sampratą galima išplėsti aprėpiant garso kokybę arba muzikos tembrą, taigi – būdingąsias pačių garsų kokybes. Tačiau šiuo atveju pažymėtina, kad „laikant muzika" vien tai, kas atitinka sintaksinę jos sampratą, muzikos teorijoje paliekama nedaug erdvės garso kokybės arba tembro bei garso aukščio, ritmo ir tembro „nukrypimų" tyrimams.

Reliatyvioji muzikos autonomija

Pripažįstant muzikos autonomiją *reliatyvią* kitų socialinių procesų atžvilgiu, įmanoma išvengti prielaidos, esą muzika reikšminga vien dėl saitų su „užmuzikiniais" reiškiniais. Williamsas aiškiai pateikė įrodymus – meno ar kultūros formų reikšmė nėra *priklausoma* nuo nemeninio ar nekultūrinio pobūdžio socialinių procesų. Bent jau įmanu įsivaizduoti, kad „autonomiškas" muzikos socialumas (t. y., „autonomiški" muzikos procesai kaip *socialiniai procesai*) atliepia – darniai arba prieštaringai – nemuzikinio pobūdžio socialumo sritis. Tokiu būdu muzikos socialumo reikšmę galima manyti esant tuo pat metu ir „muzikos procesų" viduje, ir anapus jų. Taip mąstant muzikos socialumo reikšmė nebūtinai *randasi* anapus „muzikos procesų". Tačiau muzikos socialumas būtų menkavertis, jei jos vidinė logika ir struktūros nebūtų svarbios nemuzikinių procesų logikai ir struktūroms – kitaip tariant, jei muzika neatrastų atgarsio anapus jos betarpiškos raiškos. Būtent šia prasme muzika yra reliatyviai autonomiška jos santykiuose su kitomis socialinių procesų sritimis.

[30] Charles M. Keil, „Motion and Feeling through Music", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 24, 3, 1966, p. 337–349.

[31] Charles M. Keil, „Participatory Discrepancies and the Power of Music", *Cultural Anthropology*, 2, 3, 1987, p. 275–283.

[32] Ibid., p. 275.

Reliatyvios autonomijos principas padeda suprasti, kaip individualus kūrybiškumas skleidžiasi per muzikos procesus. Jei visos socialinių procesų sritys tarpusavio santykiuose yra reliatyviai autonomiškos, tuomet galimi muzikiniai socialumo momentai, būdingi tiktai vidiniams „muzikos procesams". Mat bet kuri išorinė reikšmė yra šių momentų pasekmė, *jau vėliau* pripažįstant jų svarbą kitoms socialinių procesų sritims. Taip žmonėms pavyksta sukurti ir sykiu pažinti tuos iš pradžių neprieinamus jų pasaulio aspektus, kuriuos gali atverti tik muzika.

Šio klausimo svarba išauga suvokiant, kad muzikos praturtinama socialinė tikrovė neturi jokių pastovių ir nekintamų ribų. Tam tikros visuomenės muzika gali byloti šiai visuomenei kažką, ko didžioji jos dauguma nenorės išgirsti ar pripažinti. Toks pavyzdys – XX amžiaus industrinių visuomenių modernizmo ir avangardo muzika. Šią muziką galima įsivaizduoti egzistuojant tik pertrūkiuose bei paribiuose ar anapus to, kas konkrečioje visuomenėje laikoma „tikrove". Vadinasi, įmanu klausti, koks skirtumas tarp visuomenės atžvilgiu „vidinės" ir „išorinės" muzikos, kai kalbama apie pažinimo ir lavinimo galimybes. Jei skirtumas yra, tai jis veikiau kiekybinis, o ne kokybinis – šiuo požiūriu konkreti socialinė tikrovė iš pat pradžių yra glaudžiau susijusi su tam tikra į ją nukreipiančia muzika.

Reliatyvios autonomijos principą patvirtina muzikos galia tarpkultūriškai komunikuoti. Kaip jau anksčiau minėta, daugeliu atvejų psichologiniai ir muzikiniai procesai atsiveria vieni kitiems, nes juos pagrindžia, įtakoja ir sukuria panašios socialinio tarpininkavimo formos. Muzika dažniausiai būdavo reikšminga dėl to, kad ją įvertindavo tie, kurie patys ją sukūrė, arba pripažindavo žmonės, priklausę tai pačiai ar panašiai socialinei grupei kaip jos kūrėjai. Tokių situacijų gerokai sumažėjo atsiradus prekinei masiškai platinamai muzikai ir nešiojamiems kasetiniams grotuvams. Šiuolaikinėse industrinėse visuomenėse pripažintos muzikos kūrėjai ir jų muzikos vertintojai jau gana retai priklauso tai pačiai socialinei grupei ar net tam pačiam laikui. Mūsų laikų profesionalūs atlikėjai (nesvarbu, „rimtosios" ar „populiariosios" muzikos) menkai tesuvokia jų muzikos adresato – muzikos mėgėjų ir garbintojų – kasdienę tikrovę. O pastaruosius dvidešimtį metų vis labiau įprasta, kad „trečiojo pasaulio" žmonės klausosi „pirmojo pasaulio" muzikos, o „pirmojo pasaulio" žmonės – „trečiojo

[33] Roger Wallis, Krister Malm, *Big Sounds from Small Peoples: The Music Industry in Small Countries*, New York: Pendragon Press, 1984.

pasaulio" muzikos[33]. Keitho Swanwicko žodžiais tariant, „kitų kultūrų ir tolimų laikų muzikos [gali būti] prasmingos, paveikios, trikdančios ir jaudinančios"[34]. Tačiau tarpkultūrinę komunikaciją įgalina ne žmonėms įgimtomis laikomos psichologinės konstantos, bet tai, kad aptariamą muziką vertinantys individai, grupės ir kultūros laiko ją atveriančią kažką prasmingo ir svarbaus. Tai ir yra ta tikroji prasmė kaip muzika sukuria savąją tiesą ir autentiškumą.

Kaip ir kitos šiuolaikinių industrinių visuomenių kultūros bei meno sritys, muzika atrodo mažiau svarbi nei ekonominė, politinė ir technologinė veikla, be to, ji, regis, tampa vis labiau priklausoma nuo pastarųjų veiklos formų – ir visai ne dėl prigimtinių žmonių ar socialinės santvarkos savybių. *Tariamai* žemesnę muzikos padėtį nulėmė šių visuomenių savikūros būdai. Jose linkstama suteikti muzikai „kultūrinio kapitalo" prestižą kalbant apie „rimtąją" muziką[35] arba pažeminti ją iki „vien laisvalaikio ir pramogų" „populiariosios" muzikos atveju. Tačiau kitose visuomenėse ir kitais laikais muzika, regis, buvo labiau viešai pripažįstama ir laikoma ypač svarbia, palaikant ir puoselėjant kultūrinį gyvenimą. Blackingas atskleidė, kaip po venda gentį skaldančios kovos dėl būvio muzika veiksmingai pasitarnaudavo susivienijimui: pasak jo, „svarbiausioji muzikos paskirtis yra sustiprinti žmonių savimonę ir palaikyti žmonijos darną"[36]. Panašiai ir Keilas yra pažymėjęs, jog tiv genties dainų energija „atrodo pajėgi 'išspręsti' visas [...] problemas"[37]. Šiuolaikinėse industrinėse visuomenėse panašūs *aiškiai* atpažįstami pasinaudojimo kultūrinėmis muzikos galiomis pavyzdžiai buvo apriboti beturčiais ir marginalais, tokiais kaip juodieji amerikiečiai ir septintojo dešimtmečio jaunimo kontrkultūra.

Muzikos galią veiksmingai komunikuoti – kultūroje ir tarp kultūrų – yra aptarusi Catherine Ellis. Ji teigia, kad „muzika gali aprėpti įvairius mąstymo procesus [...], ji skatina giliai asmeniškai paliečiantį tarpkultūrinį supratimą – taip asmuo tampa nebe vienos kultūros nariu"[38]. Pasak Ellis, toks tarpkultūrinis lavinimas įmanomas dėl muzikos gebėjimo peržengti paskiros kultūros ribas – ne todėl, kad ji, kaip kartais tvirtinama, sukuria kultūriniu požiūriu

[34] Keith Swanwick, „Problems of a Sociological Approach to Pop Music in Schools", *British Journal of Sociology of Education*, 5, 1, 1984, p. 49–56.

[35] Pierre Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*, trans. R. Nice, Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

[36] Blacking, *How Musical Is Man?*

[37] Keil, *Tiv Song*, p. 95.

[38] Ellis, *Aboriginal Music: Education for Living*, p. 15.

laisvą universalią kalbą, bet todėl, kad ji atgaivina kultūrines tikroves kitais būdais išvengiant „kalbos kalėjimo". Aptardama Australijos aborigenų ir europiečių bendruomenių tarpkultūrinį bendravimą per muziką, Ellis pažymėjo: „Neturintis išankstinio nusistatymo mokinys gali iškart pagauti mokytojo mintį, nors visose kitose bendravimo srityse galbūt iškiltų kultūrinės kliūtys"[39]. Mokiniui toks procesas nėra lengvas, dažnai net skaudus. Tačiau tai, kad tokie dalykai apskritai vyksta, byloja, jog muzika – jei ji yra sociali – yra sociali gana savitai, taip patvirtindama savo reliatyvią autonomiją.

Garsas muzikoje ir garsas kalboje

Apmąstant reliatyvią muzikos socialumo autonomiją jos galių sukelti ir perteikti paveikias kultūros reikšmes požiūriu, iškyla problema, ar šios reikšmės gali „priklausyti" patiems muzikos garsams. Kadangi muzikos garsai parūpina pirmines ypatingas priemones reikšmėms sukurti, atrodytų, jie patys „apima" reikšmes.

Siekiant permatyti muzikos garsų ir reikšmių sąryšį, parankiausia jį tyrinėti lyginant garso vaidmenį kalboje ir muzikoje. Kalbos garsų ir reikšmių santykį įprasta laikyti „sutartiniu". Tarp savaimingų garsų savybių ir jų sukeliamų reikšmių nėra jokių *privalomų* saitų, nors jie ir įmanomi (pavyzdžiui, onomatopėjos atveju). Žodžių garsai pajėgūs perteikti reikšmę *nepasitelkdami* garsinių jų nusakomų reiškinių apraiškų. Žodis „paukščiai" gali būti vienodai laisvai ir sėkmingai pervadintas žodžiu „*oiseaux*"*. Kalbos atveju akivaizdu – ne garsai „apima" reikšmes. Garsai „teturi" reikšmes vien tuo požiūriu, jog žmonių susitarimu ir papratimu jos ten įkurdinamos.

Iš esmės tas pat pasakytina ir apie muziką. Vis dėlto garsų ir reikšmių sąryšiai muzikoje atrodo žymiai painesni nei kalboje. Tradiciniuose semiotiniuose kalbos tyrinėjimuose grynai fizikiniai žodžių skambėjimo duomenys vadinami „signifikantu". Sąvoka, su kuria signifikantas tradiciškai pagal susitarimą susiejamas (pavyzdžiui, „paukščių" sąvoka, o ne tikri gyvi paukščiai), vadinama „signifikatu". O signifikantas ir signifikatas „nematomu" būdu (pastarasis paprastai yra paslėptas) suformuoja ženklą. Būtent ženklas nurodo tikrovės

[39] Ibid.

* Paukščiai (*pranc.*).

reiškinius (sakykim, tikrus gyvus paukščius). Akivaizdu, kad kalboje reikšmės yra socialinių susitarimų padarinys – dėl reikšmių susidarymo procesų slaptumo šie susitarimai gali sustabarėti ir virsti neįveikiamais, taigi „natūralizuotis".

Neįmanoma tuo pat būdu nagrinėti muzikos garsų sintaksinių apraiškų. Paskirai ištartas žodžio „paukščiai" skambesys išlaikys savo tradicinę reikšmę, o, pavyzdžiui, tam tikro aukščio muzikos garsas – ne. Paskirai 440 Hz dažniu fortepijonu paskambintas la garsas neturi jokios muzikinės reikšmės. Pasak Victoro Zuckerkandlo, fizikiniame garso įvykyje „nėra nieko, kas atitiktų garsą kaip muzikos įvykį"[40]. Todėl klausydamiesi melodijos „mes girdime daiktiškoje tikrovėje atitikmens neturinčius dalykus"[41]. Tik sustruktūrina kitų garsų matrica išskleidžia muzikinį la garso išraiškingumą. Pavyzdžiui, la garsą galima suvokti išreiškiant toniką A-dur tonacijoje, vedamąjį toną – B-dur tonacijoje, mediantę – F-dur tonacijoje ar dominantę – D-dur tonacijoje. Muzikinį garso išraiškingumą keičia kontekstas: harmoninis, melodinis *ir* ritminis[42]. Jo fizikinių ypatybių – ne.

Dėl šios priežasties signifikanto sąvoka teikia nedaug naudos tyrinėjant sintaksines garsų apraiškas ir su jomis susijusias reikšmes. Atitikdami savo sintaksinę paskirtį paskiri garsai netalpina *savyje* jokios reikšmės ir neperduoda jos *savimi*. Vis dėlto, kaip įrodinėjo Keilas, muzikoje yra ir kitų komunikacijos lygmenų, ne vien sintaksinis[43]. Viename tokių lygmenų garsai veikia ne kaip realius išorinio pasaulio reiškinius nurodantys lingvistiniai ženklai, bet kaip signifikantai, atkuriantys su šiais reiškiniais susijusius signifikatus. Šio lygmens garsai gali veikti dvejopai. Pirmiausia jie gali nukreipti į realius išorinio pasaulio garsus. Nuoroda gali būti tiesiog kopija (taip vartojami mušamieji įženklinant „karingumo" sąvoką) arba simbolinis atkūrimas (taip Ludwigo van Beethoveno *Pastoralinėje* simfonijoje primenamas „gegutės kukavimas" ar Claude'o Debussy simfoninėje poemoje *Jūra* (*La Mer*) „jūros garsai"). Šis muzikos garsų pritaikymas artimiausias garsų vartojimui kalboje. Tačiau tokie garsai nepajėgūs pažymėti tikrų išorinio pasaulio reiškinių: jie vien perteikia būdingus tų reiškinių garsus, o ne pačius reiškinius. Antra, esama ir tokių garsų, kurie simboliškai

[40] Victor Zuckerkandl, *Sound and Symbol: Music and the External World*, trans. W. R. Trask, London: Routledge and Kegan Paul, 1956, p. 22.

[41] Ibid., p. 23.

[42] Ibid.

[43] Keil, „Motion and Feeling through Music"; idem, „Participatory Discrepancies and the Power of Music".

atkuria savaimingas struktūrines įvairių vidinių būsenų savybes – šios išorinio pasaulio aplinkybių sąlygotos būsenos yra išgyvenamos somatiškai. Taip, pažymėjo Shepherdas, populiariajai muzikai būdingi balso tipai veiksmingai atliepia jų atkuriamų skirtingų lyties tapatybių logiką bei struktūras, ir tai vyksta kūnui tarpininkaujant garsų kūryboje[44]. Kita vertus, panašią kategoriją atitiktų ir nutolusiais vos girdimais fleitos garsais sužadinamas tolstančios, nepasiekiamos meilės jausmas.

Tokius signifikantais pagrįstai laikytinus garsus yra išsamiai tyrinėjęs Philipas Taggas[45]. Jų galia sukelti reikšmes nėra kontekstualiai susaistyta. Pavyzdžiui, juodaodžiams gospelo dainininkams vos pradėjus giedoti, jų atlikimas akimirksniu veikia tikinčiųjų bendruomenę – teigiamai ar neigiamai. Norint įžvelgti konkrečių garsų tembrinių ypatybių reikšmę, bendruomenei nebūtina nuolat paisyti garsų konteksto. Platesnis muzikos kontekstas gali žymiai sustiprinti pirminį įspūdį, bet tikinčiųjų atpažįstama kaip „iš asmens vidaus" bylojanti balso kokybė įreikšmina pati savaime ir kartu savimi.

Nors šie garsai pagrįstai laikytini signifikantais, jie veikia ne savavališkai. Pirmiausia jie visuomet struktūriškai susiję su jų signifikatais. Taip mušamųjų instrumentų atveju signifikatas – tai jų skambėjimo realiomis karo aplinkybėmis idėja, o ne kariško būgnijimo sukelta „kariškumo" sąvoka. Signifikantas ir signifikatas struktūriniu požiūriu glaudžiai susiję, nes signifikantas yra mušamųjų būgnijimo realiame kare tiksli kopija ar bent jai artimas pakartojimas. Dar aiškiau su išoriniame pasaulyje aptinkamais garsais struktūriškai siejasi „gegutės kukavimas" bei „jūros garsai", toks pat aiškiai apibrėžtas yra ir struktūrinis vidinių balso tembro ypatybių ir lyties tapatybės logikos bei struktūrų ryšys. Antra, nors to neįmanoma neatremiamai įrodyti, tikėtina, jog panašiai struktūriškai sąveikauja išorinio pasaulio garsai ir juos muzikoje atkuriantys antriniai signifikatai. Taigi visiškai galimas struktūrinis ryšis tarp mušamųjų skambesio ypatybių ir „kariškumo" logikos bei struktūrų, tarp gegutės kukavimo ir „pastorališkumo", jūros garsų – ir „vandenų stichijos" idėjos. Galiausiai, visiškai įmanoma, jog egzistuoja struktūrinis ryšis tarp šių muzikoje atkuriamų antrinių signifikatų vidinės logikos bei struktūrų ir jų savo ruožtu atveriamų žmogaus vidinio gyvenimo logikos ir struktūrų.

[44] Shepherd, *Music as Social Text*.

[45] Philip Tagg, *Kojack – 50 Seconds of Television Music: Toward the Analysis of Affect in Popular Music*, Gothenburg: Gothenburg University, 1979; idem, *Fernando the Flute*, Liverpool: Institute of Popular Music, 1989.

Atrodytų, muzika „tiesiogiai" arba „netiesiogiai" kreipia į socialiai įtarpinto vidinio gyvenimo logiką ir struktūras, priklausomai nuo to, ar esama nuorodos į aplinkos garsus, ar jos nėra. Vis dėlto vargu ar pravartus modernioms industrinėms visuomenėms įprastas muzikinių ir nemuzikinių garsų atskyrimas. Pavyzdžiui, Naujosios Gvinėjos kaluli genties muziką persmelkia jos gyvenamų atogrąžų miškų paukščių čiulbėjimas. Be to, kaluli gentyje muzikos įvykį sukuria ne vien jos žmonių „muzikinė raiška", bet neretai ir tos raiškos dialogas su sodriu miškų bei darbo aplinkos garsovaizdžiu. Kaluli žmonėms aplinkos garsovaizdis yra toks pat muzikos reiškinys kaip ir jų kuriami „muzikos garsai" – jis gali perteikti jų individualias ir kolektyvines estetines pajautas[46]. Jie tiesiog išplečia to, kas laikoma „muzika", sampratą, palyginti su tuo, ką moderniosios industrinės visuomenės muzikos tradicijos laiko jų išorinei aplinkai priklausančiais garsais.

Taigi muzikos garsai skiriasi nuo kalboje vartojamų garsų dviem svarbiais aspektais. Pirmiausia, skirtingai nei kalbos garsai, muzikos garsai niekuomet *tiesiogiai* nenurodo išorinio pasaulio žmonių, įvykių ir daiktų. Jie arba kopijuoja, arba simboliškai atkuria garsines šių žmonių, įvykių ir daiktų apraiškas. Antra, neatrodo, kad muzikoje garsai veiktų iš esmės atsižvelgiant į susitarimus. Jų veikimo būdas – struktūrinis, įgalinantis juos tiesiogiai ir veiksmingai atkurti socialiai įtarpinto vidinio gyvenimo logiką ir struktūras.

Kaip tik dėl to aiškinantis muzikos garsų bei reikšmių santykį retai pasitelkiamos kalbos tyrinėjimų suformuotos analizės kategorijos. Ši problema paskatino Peterį Wicke pavartoti „terpės" terminą – atsižvelgiant į sintaksines garsų apraiškas kaip išimtinai fizikinius duomenis[47]. Vartodamas minėtą terminą Wicke pripažįsta, kad sintaksiškai pasireiškiantys paskiri garsai gali pasitarnauti reikšmėms ir jas atkurti tik kaip neatsiejami nuolat besiskleidžiančio garsų konteksto aspektai. Ir nėra jokios priežasties, dėl kurios Wicke's sąvoka negalėtų būti taikoma ir tiems muzikos garsams, kurie pagrįstai laikomi veikiau signifikantais. Vidinių paskirų garsų ypatybių ir su jomis su-

[46] Feld, „Aesthetics as Iconicity of Style, or 'Lift-Up-Over Sounding' : Getting into the Kaluli Groove".

[47] Peter Wicke, „Rockmusik – Dimensionen eines Massenmediums: Weltanschauliche Sinnproduktion durch populäre Musikformen", *Weimar Beiträge*, 35, 6, 1989, p. 885–906; idem, „Rock Music: Dimensions of a Mass Medium – Meaning Production through Popular Music", in John Shepherd, ed., *Alternative Musicologies/Les musicologies alternatives* (special issue), *Canadian University Music Review*, 10, 2, 1990, p. 137–156.

sijusių reikšmių santykis atrodo esąs toks pat struktūrinis kaip ir sintaksinių apraiškų bei jų reikšmių santykis. Tad Wicke's samprata apie sustruktūrintą ir garsus struktūrinančią muzikos terpę, matyt, taikytina gerokai plačiau, nei buvo numatęs autorius.

Struktūrinis muzikos komunikavimo būdas įtaigauja, kad „terpė" ir jos reikšmių logika bei struktūros neišvengiamai susisieja. Šis determinavimas paskatino čekų semiotiką Jaroslavą Voleką pažymėti, jog „daugiausia sudėtingas ženklų formas svarstančiai muzikos semiotikai privalu išnagrinėti struktūrinį muzikos kūrinių ikoniškumą"[48]. Tačiau tai nereiškia, kad dėl šio struktūrinio ikoniškumo principo struktūrines terpės savybes ir jos reikšmes susieja pastovus „vienas su vienu" santykiu pagrįstas ryšys. Muzikos garsai apibrėžia reikšmes ne daugiau nei reikšmės – garsus. Tikriausiai galima pasakyti tik tai, kad struktūrinės terpės savybės teikia pirmenybę tam tikroms reikšmėms ir gal net jas traukia, tuo tarpu kitos reikšmės vargiai priimamos ar net visiškai atmetamos. Dėl to formuodama garsinį reikšmės sąrangos pamatą muzika, galima sakyti, atskleidžia vien *niveau neutre*[*][49], o ne pačius reikšmės konstravimo procesus. Wicke's teigimu, muzikos terpė nėra reikšminga pati savaime ir savimi. Ji tiesiog pateikia *išteklius* bei *galimybes* reikšmėms kurti ir padeda *žmonėms* jas kažkam suteikti.

Individas ir visuomenė

Nuodugniai išnagrinėjus muzikos garsų ir reikšmių sąsajas, išryškėja esminis individo vaidmuo kuriant ir perteikiant reikšmes. Atrodytų, šio vaidmens neišvengiamumas menkina idėją, kad muzika yra visapusiškai sociali – kad ji geba tiek sukurti, tiek ir perteikti paveikias kultūrines reikšmes. Tačiau svarstant su

[48] Jaroslav Volek, „Musikstruktur als Zeichen und Musik als Zeichen-system", in H. W. Henze, ed., *Die Zeichen: Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik II*, Frankfurt am Main: Fischer, 1981, p. 222–255.

[*] Neutralus lygmuo (*pranc.*) – muzikos semiotiko Jeano-Jacques'o Nattiez sąvoka. Tridalėje muzikos kaip simbolinio proceso sampratoje neutralus lygmuo apibūdina imanentines muzikos struktūras, nors gali papildomai aprėpti ir analitinius jų konceptualizavimus.

[49] Jean-Jacques Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris: Union générale d'éditions, 1976; idem, *De la sémiologie à la musique*; Montreal: La Presse Université du Quebec, 1988.

individais ir kultūra susijusius muzikos aspektus menamą įtampą įmanoma išsklaidyti. Ji išsprendžiama giliau nagrinėjant mintį, kad vidinio gyvenimo esmę ir logiką sąlygoja socialiniai tarpininkavimai, o ne įgimtomis žmonėms laikomos „psichologinės" konstantos.

Banaliai tariant, žmonės pradeda bendrauti rūpindamiesi fiziniu išlikimu. Taip jie apsirūpina maistu, pastoge ir apranga. Šiuolaikinėse industrinėse visuomenėse šitas rūpestis gali ypač komplikuotis. Nepriklausomai nuo to, kiek sudėtingi yra „medžiaginės reprodukcijos" procesai, jie neišvengiamai apima „socialinę reprodukciją". Žmonės privalo ne vien atnaujinti savo medžiaginius išteklius, bet sykiu ir palaikyti bei atkurti medžiaginę reprodukciją užtikrinančią savitarpio santykių tvarką.

Atkurdami šią tvarką žmonės pradeda bendrauti. Kaip neretai pažymima, jų veiklą apibrėžia reikšmės, kuriomis jie įprasmina pasaulį. Jei žmonės ketina veikti bent kiek paisydami juos supančios tarpusavio santykių tvarkos, tuomet savo sąmonėje jie turi ją susimbolinti. Būtent per kultūros procesus jusliškais bei simboliniais pavidalais žmonės įreikšmina jų gyvenamą viešą socialinį pasaulį.

Individo savimonė vystosi būdais, kuriais simboliškai jam atsiveria pasaulis. Kasdienėje veikloje jie tampa nepaprastai sudėtingi. Jie atkuria ne vien pasaulio painiavas, nesuderinamumus bei prieštaras, bet ir konkrečias kitų žmonių pasaulio interpretacijas – individui jos pateikiamos simboliškai. Vis dėlto lavėjanti individo nuovoka nėra vien sudėtingų simbolinio pasaulio perteikimo būdų palimpsestas. Ją sykiu lemia tai, kaip individas neretai prieštaringus ir painius vaizdinius įprasmina bei įkomponuoja į visumą. Tad individualią savimonę skatinantys procesai yra veikiau aktyvūs negu pasyvūs. Įsisavindami ir įprasmindami naują informaciją individai sparčiai susikuria tam tikrą logiką ar daugmaž rišlų prielaidų rinkinį. Ši sąryšinga logika ir laiduoja individualų asmens unikalumą bei atpažįstamumą, ji neleidžia jam virsti „unifikuotu subjektu". Kiekvienoje asmenybėje esama išorinio viešo pasaulio įtakotų nesuderinamumų ir prieštarų, todėl žmonės įgunda priklausomai nuo situacijos atskleisti skirtingus ir dažnai nesutaikomus savo bruožus. Medžiaginės bei socialinės reprodukcijos procesus dažniausiai laiduoja unikalūs kūrybiški būdai, kuriais patys individai simboliškai praturtina išorinį viešąjį pasaulį.

Taigi socialumas skleidžiasi tiek privačioje vidinėje individualios savimonės erdvėje, tiek išoriniame viešame bendros elgsenos pasaulyje. Jiedu įveiksmina vienas kitą ir niekuomet nėra statiški – nei patys savyje, nei vienas kito atžvilgiu. Gregory's Batesonas taip pabrėžia neišardomus šių dviejų pasaulių saitus:

> Individuali sąmonė yra vidinė, bet ji nėra įsikūrusi tik kūne. Ji esti taip pat ir proskynose bei ženkluose anapus kūno; tai bendresnė Sąmonė – individuali sąmonė yra tik jos posistemė. Bendresnė Sąmonė yra [...] vidujai būdinga visuminei rišliai socialinei sistemai.[50]

Tačiau jei žmonių pasauliuose įsimbolinimas vyksta ir žmogaus kūne, ir anapus jo, tuomet išorinio pasaulio simbolizmas tam tikru atžvilgiu negali būti visiškai pažinus. Neįmanoma pilnutinai permatyti kito žmogaus mąstymo ir patirties. Interpretuojant kito raiškos simbolius galima tik spėlioti, ką jis mąsto ir išgyvena. Tad žmonių sąveika yra begalinis žaidimas tiriant vienas kito „tikrumą" – taip siekiama užsitikrinti tapatumą, o iš tikrųjų – abipusiai įsiprasminama.

Daiktiškos išorinio pasaulio simbolių terpės tėra modeliai, individų nužymėti reikšmėmis. Šiuo požiūriu aptardamas muziką Wicke pažymėjo, kad daiktiška simbolio terpė nėra reikšminga pati savaime. Galiausiai, ne simboliai turi reikšmes – jas suteikia žmonės. Simboliai „turi" reikšmes, nes jas jiems priskiria žmonės – tokias, kokias įstengia „priimti" daiktiškoji simbolio forma: tai arba tradicinis simbolio sutartinių reikšmių ratas (kalbos atveju), arba jo vidinės struktūrinės savybės (muzikos atveju). Tad simboliai „neperduoda" kažkieno reikšmių kitam asmeniui. Jei taip būtų, čia slypėtų nekintamas „vienas su vienu" santykis tarp simbolio ir jo reikšmės. Tuomet individai teturėtų nedaug galimybių derėtis dėl reikšmės, o ši sąlyga yra svarbus dialektinės individo ir visuomenės sąveikos arba individualaus kūrybiškumo sklaidos aspektas.

Galiausiai savimonę, asmenybę ir pasaulio prasmę kuria žmonės. Tačiau esama daug bendrybių tarp to, kaip tai vyksta konkrečiose grupėse ar visuomenėse. Suteikiant reikšmes simboliai nėra vien pasyvūs gavėjai. Jie patys savaime turi galios ir įtakingumo. Kadangi simbolių kūryba bei suvokimas susiję su medžiaginės ir socialinės reprodukcijos procesais, kiekvienoje grupėje ar visuomenėje simbolinės formos išskleis tuose procesuose numanomų santykių logikos sąlygotas bendrybes. Be to, nors žmonės jų suvokiamus simbolius interpretuoja individualiai, pastaruosius linkstama aiškinti taip, kaip tai atrodo prasminga daugumai. Žmonės paprastai patiria pasitenkinimą skirdamiesi nuo kitų ar būdami jiems svarbūs. Todėl susimbolinimas gali būti veiksmingas politiškai, nes simbolio formai priskiriant reikšmes kai kurioms iš jų linkstama suteikti pirmenybę, ir taip žmonės patenka simbolinančio asmens įtakon. Kai

[50] Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, St Albans: Paladin, 1973, p. 436.

mažose grupėse sąveikaujama tiesiai, šią galią stengiamasi paskirstyti daugmaž tolygiai, nes visi tokių grupių nariai pajėgia ir išreikšti, ir interpretuoti simbolius. Tačiau, kaip galima numanyti, didelėse grupėse ar visuomenėse visuotinės simbolių bendrybės skatina kurti tokias pat bendrybes ir formuojant individualias asmenybes bei pasaulėjautas. Bendri simbolinių formų elementai dažniausiai nėra asmeninio tarpininkavimo dalykas, dėl to žmonės dar labiau verčiami į(si)prasminti taip, kaip atrodo prasminga daugumai kitų. Taigi, nors žmonės yra individai, jų vidinio gyvenimo logika gali virsti ir jų bendruomeninės gyvensenos kodais.

Reikšmė muzikoje

Kai individai suteikia muzikai savo vidinio gyvenimo aspektą, jie veikiausiai ir pačiai muzikos terpei priskiria reikšmę, atliepiančią platesnę socialinių bei kultūrinių kontekstų logiką. Kaip tik šis atsakas ir įgalina muziką „komunikuoti" paveikias kultūros reikšmes. Tačiau kai muzikos mėgėjas ar aistruolis priskiria muzikai savo vidinio gyvenimo bruožus, nebūtinai jis visapusiškai atitiks tai pačiai terpei kompozitoriaus ar muzikos atlikėjo suteikiamą vidinio gyvenimo aspektą. Kaip bet kuris simbolinis tarpininkas, muzika „perduoda" ir bendrybes, ir skirtybes. Taip ji gali veiksmingai tarpininkauti tarp individo ir visuomenės.

Atsižvelgiant į muzikos galią „komunikuoti" skirtybes, matyt, nebūtų teisinga manyti, kad suteikęs muzikai reikšmes kompozitorius vėliau jas iš esmės nepakitusias „perduoda" muzikos klausytojui. Muzikos mėgėjai ir aistruoliai pasisavina tas jų vidiniam gyvenimui būdingas muzikos reikšmes, kurias jie įstengia priskirti garsinei muzikos terpei ar joje išskirti. Mažai tikėtina, kad jie pamėgtų tam tikrą jų klausomą muziką, jei patys neįstengtų jai priskirti ar joje išskirti gausių ir įvairuojančių reikšmių. Tad, regis, muzikologijai derėtų labiau susitelkti į faktinių duomenų bei empirinių stebėjimų lauką ir garsinės terpės savitumą ir galbūt mažiau dėmesio skirti „biografijai, mecenatystei, vietai ir datoms".

Vis dėlto gebėdama tarpkultūriškai „komunikuoti" muzika ne vien tarpininkauja pažymint bendras kultūrines reikšmes ir individualius jų derinius. Kaip ir kiti simboliniai tarpininkai, muzika įstengia „parodyti" socialines ir kultūrines bendrybes, apibrėžiančias jos kūrybos ir suvokimo kontekstą. Tarpkultūriškai veikdama muzikos galia „parodyti" vėlgi kyla ne vien iš bendrybių.

Ellis ir Swanwickas kiekvienas savaip yra teigę, jog muzika gali tarpininkauti lavinantis ir išplečiant individualų bei kultūrinį akiratį. Šią galią muzikai suteikia gebėjimas *tiesiogiai* ir *realiai* atverti individų vidinio gyvenimo logiką – savo ruožtu tasai gebėjimas kyla iš išskirtinių patirtinių garso savybių.

Garso – sustruktūrinto ir struktūrinančio muzikos tarpininko – savybės gana aiškiai skiriasi nuo vaizdo pojūčių. Garsų pasaulis apsupa žmones iš visų pusių – vienalaikiškai ir su didžiule energija. Nors dažnai įmanoma nustatyti garso šaltinį, esminis garsinės patirties ypatumas tas, kad garsai atsiplėšia nuo jų daiktiško šaltinio paviršiaus, užvaldydami ir atgaivindami ne vien erdvę tarp šaltinio ir klausytojo, bet ir aplinkui klausytoją. Nors garsas ir gali turėti konkretų daiktišką šaltinį, klausytojas yra tarsi kokone jo apsupamas ir lytimas. Kadangi žmonės paprastai girdi ne vieną, bet iškart keletą garsų, juos apima ir lyti gausybė vienalaikiškai gyvuojančių objektų bei įvykių. O kadangi garsas spėriai išnyksta, išsisklaidydamas jau savo atsiradimo akimirką, žmones apsupa ir pasiekia nuolat kintantis pasaulis – egzistuojantis vien tol, kol yra reiškiamas garsais.

Kita vertus, per vaizdą patiriami daiktiško pasaulio požymiai neatsiskiria nuo to pasaulio paviršiaus ir nepaliečia stebėtojo. Jie patiriami kaip esmiškai neatsiejama to pasaulio dalis. Šaltinio patirtis čia tapati jo buvimo vietai. Be to, vaizduotė yra išranki. Kadangi bet kuriuo metu žvilgsnį gali patraukti ne vienas daiktas ar įvykis, vaizdas neparūpina tokios pasaulį aprėpiančios savivokos, kokią sukuria garsas. Žvilgsnį įmanu kontroliuoti lengviau negu klausymąsi – šia prasme vaizdinių pasaulis saugesnis ir pastovesnis nei garsų pasaulis. Vaizdas nukreipia į pasaulį, užvaldo ir kontroliuoja patirties šaltinį. O garsas skatina priimti suvokiamą pasaulį kitaip – kaip apsireiškiantį, o ne įkūnytą.

Garsas primena žmonėms, kad egzistuoja išorinis, juos tuo pat metu iš visų pusių supantis ir lytintis gelmės pasaulis – nesustabarėjęs ir kintantis, nuolat kviečiantis atsiliepti. Jis padeda žmonėms neužmiršti jų apčiuopiamų ryšių su gamta ir visuomene, kitaip nei atskiriantis ir kontroliuojantis vaizdas. Ir kitaip nei vien patylomis su protu susiliejantis vaizdas, garsas yra vienintelis svarbiausias komunikacijos tarpininkas, energingai vibruojantis kūno viduje. Žmogaus balso garsas negalėtų sustiprėti ir suskambėti, jei jo kūne nebūtų ertmių ir oro rezonatorių (plaučių, nosiaryklės, burnos), pritariančiai atliepiančių balso stygų dažnius. Garsinė žmogaus patirtis sykiu apima ir simpatinį kūno rezonatorių virpėjimą, papildantį tokią pat ausų būgnelių vibraciją. Taigi girdimas garsas dar ir *jaučiamas*. Kaip tik todėl jis pranoksta *realius* lytėjimo pojūčius, nes

tarpasmeninis juslinis bendravimas ir iš jo išplaukiantys *konkretūs* jusliniai bei erotiniai potyriai iš esmės yra suvokiami kūno paviršiumi, ir tik vėliau kūnas vidujai juos rezonuoja. Tačiau garsas įsiskverbia į kūną ir tūno jame. Garsas atskleidžia ne vien išorinio pasaulio negyvųjų daiktiškų šaltinių vidines savybes, bet ir individo intymaus gyvenimo savitumą, nes vidinė individualaus kūno struktūra veikia garsų kūrybą.

Taigi garsas yra tobula daiktiška somatiškai patiriamam vidiniam terpė individų gyvenimui, kompleksiškai sustruktūrintoms ir vienalaikėms žmonių sąveikoms išoriniame pasaulyje *ir* kintantiems judviejų sąryšiams pažymėti. Dėl šios priežasties muzika, kaip ir kitos simbolinės terpės, gali „patarti" individui – iš dalies dėl jos esminės galios atkurti individų gyvenamojo pasaulio socialines bei kultūrines bendrybes. Vis dėlto įstruktūrinti garsą muzikoje – vadinasi, pasiekti žymiai daugiau. Sykiu tai reiškia įduoti priemones, reikalingas išreikšti ir veikti vidinį individų gyvenimą atsietai nuo socialinių bei kultūrinių aplinkos bendrybių. Kitaip tariant, muzika turi galią tiesiogiai ir realiai „išgauti" iš individo „nenumanytas" reikšmių tvarkas ir taip įtakoti individų gyvenamojo pasaulio socialinių bei kultūrinių darinių reprodukcinius procesus.

Šią galią lemia būdas, kuriuo muzika panaudoja *savaimingas* garso savybes, atkurdama vidinį bei išorinį socialinius pasaulius ir jų tarpusavio ryšių tvarką. Muzika primena žmonėms, kad jie neišvengiamai tuose pasauliuose dalyvauja, nes šie muzikos garsais atvaizduojami pasauliai tiesiogiai ir akivaizdžiai atsiveria klausytojų vidinio gyvenimo prasmėms – *somatiškai koduojamoms* ir *betarpiškai patiriamoms*. Dėl apčiuopiamos, kūniškos muzikos garsų ir jiems suteikiamų reikšmių sąveikos simbolinė individuali savivoka ir visuomenės savimonė muzikoje atkuriamos betarpiškiau ir realiau nei kalboje ar vizualinėse komunikavimo terpėse.

Čia aptartos muzikos galimybės ją iš esmės skiria nuo kalbos. Šnekamoji kalba vartoja garsus kaip priemonę nurodyti išorinio pasaulio žmones, įvykius ir daiktus, kurie aptinkami, išskiriami ir konceptualiai kontroliuojami *vizualiniu* būdu. Todėl kalbos garsai negali būti susiejami su taip aptinkamų žmonių, įvykių ir daiktų esmiškomis savybėmis. Kaip tik dėl to kalboje esama priemonių atitraukti dėmesį nuo būdingų jos garsinių signifikantų savybių ir vietoje to susitelkti į tradicinius sutartinius signifikatus. Išties, „tarpjusliškai" vartodama garsą iš esmės vizualinėms patirtims perduoti, kalba įreikšmina visiškai savavališkai. Ir vėlgi sutartinis kalbos garsų ir būdingų kalbos nurodomų vizualinių pasaulio savybių sąryšis suteikia kalbai galingas priemones *atsieti* nuo pasaulio

jame įsišaknijusius savimonę ir mąstymą. Jei anglams sudėtinga įsijausti į kitonišką prancūzų kultūros logiką, nes jie nepajėgia laisvai suprasti svetimos kalbos kodo, galbūt tam tikru atžvilgiu būtent garsinė prancūzų muzikos terpė jiems padėtų be kliūčių pažinti skirtingą kultūrinę nuovoką. Tačiau nereikėtų manyti, kad prancūzų muzika yra „esmiškai prancūziška". Veikiau tai reiškia, kad komponuodami muziką prancūzai visuomet sukuria prancūziškumą atliepiančią garsinę aplinką. Pastarosios savitumas neišvengiamai apriboja ir struktūrina anglų jai priskirtinas reikšmes, o sykiu gali priversti juos – jei jie siekia „panirti" į muziką – žymiai pakoreguoti jų pačių vidinio gyvenimo sanklodą. Tas pat būdinga ir vizualiai ikoniškoms bendravimo formoms, nors čia ikoniškumas iš pat pradžių įtarpinamas veikiau kognityviai nei kūniškai, todėl atkurdamas jis ne taip smarkiai „įtraukia".

Muzika įstengia sužadinti ir kognityvines, ir kūniškas reikšmes, tačiau ji tai daro *netiesiogiai*. Sintaksinėmis apraiškomis paskiri garsai negali „turėti" reikšmės patys savyje ar savimi – jomis jie pažymi tiktai abstrakčias, daugiausia (tačiau ne vien tik) kognityviai užgriebiančias sąveikas. Tokių apraiškų poveikis išlieka somatinis, o iš jų išplaukiančios reikšmės – kognityvinės. Pasak Manfredo Bierwischo, „muzika neįkoduoja konceptualių struktūrų; ji nėra ženklų sistema kognityvinėms reikšmėms pažymėti. [...] Kita vertus, išvada, jog muzikos ženklai neapima kognityvinių reikšmių, jokiu būdu nereiškia, esą muzikiniai pasakymai negali turėti kognityvinio poveikio"[51]. Ellis žodžiais, „muzika susijusi su visuminiu asmenybės lavinimu"[52]. Ši įžvalga tikriausiai gali paaiškinti muzikos terapijos sėkmingumą teikiant pagalbą emociškai sutrikusiems žmonėms.

Taigi muzikai būdinga galia simboliškai sužadinti ir sustruktūrinti pamatinį ir betarpišką žmonių ryšį su savimi ir pasauliu – tiesiogiai ir konkrečiai. Muzika gali tai pasiekti, nes poveikio – „atvėrimo" – metu ji *tarytum* suvienija ir sutelkia savyje reikšmes, kurias klausytojas atpažįsta kaip savas. Kaip tik „atvėrimo" akimirksnį muzika nuslepia nuo suvokiančiojo, kokios gi yra jos socialinės, kultūrinės, psichologinės bei fiziologinės ištakos. Suvokimo metu jos ikoniškumas yra iš esmės uždaras ir nukreipiantis į save. Tad tam tikra prasme muzika yra „jos pačios reikšmė". Aptardamas populiariąją muziką – tas

[51] Manfred Bierwisch, „Musik und Sprache: Überlegungen zu ihrer Struktur und Funktionweise", in E. Klemm, ed., *Jahrbuch Peters 1978*, Leipzig: Edition Peters, p. 30.

[52] Ellis, *Aboriginal Music: Education for Living*, p. 15.

šiuolaikinių industrinių visuomenių muzikines tradicijas, kurios taip sėkmingai įprasmino procesą, faktūrą ir kūną, – Frithas pastebėjo, kad jai, regis, ypač būdingas „skonio ir savivokos sąveikos intensyvumas – ji 'įsisavinama' kitoms kultūros formoms nepasiekiamais būdais“[53].

Išvados

Nors naujausiems muzikos sociologijos ir estetikos tyrimams iš dalies pavyksta atsakyti į klausimus, kuriuos iškėlė Meyerio darbai bei struktūrinės homologijos principu grįstos muzikos analizės, vis dėlto tokių tyrimų išvados veikiau programinės negu realios. Siekiant iš pagrindų išnagrinėti šiuos klausimus, reikia, pavyzdžiui, ištirti, kaip garsinės terpės sugeba apriboti ir sustruktūrinti įvairias joms priskirtinas reikšmes, o sykiu ir jų galią apibrėžti bei sustruktūrinti muzikos suvokimo aplinkybes. Taip ir Wicke įrodinėjo, kad pabrėždama sintaksinį parametrą ir veik pašalindama procesualųjį bei faktūrinį matmenis, o sykiu sumenkindama muzikai būdingus verbalinius, vizualinius ir judėjimo (šokio) elementus, tonalumo tradicijos muzika tartum įpareigoja žmones įdėmiai jos klausytis tyloje ir vienumoje[54]. Perėjimas nuo kūniško prie kognityvaus reikalauja susikaupimo. Kita vertus, iškeldamos procesualius, faktūrinius, verbalinius, vizualinius ir judėjimo matmenis, skirtingos populiariosios muzikos tradicijos siūlo labiau išplėtotas daugialypes terpes, įgalinančias ne vien priskirti muzikai žymiai daugiau reikšmių, bet ir sudarančias sąlygas mėgautis ja įvairesnėmis aplinkybėmis. Šiuo atžvilgiu, siekiant išsiaiškinti muzikos įvykių poveikį, reikia atsižvelgti ir į garsinių, verbalinių, vizualinių bei judėjimo matmenų sąveiką. Vėlgi Wicke išsakė mintį, kad roko muzikoje tekstų, įvaizdžių ir šokio vaidmuo – parūpinti referentines, taigi įprastesnes reikšmes, nes taip muzikos aistruoliai gali apmąstyti ir gal net sustruktūrinti savąsias muzikos sukeliamas reakcijas.

Be to, būtina giliau suprasti individo ir visuomenės sąryšį bei šio įtarpinimą muzikoje. Šiuolaikinių visuomenių muzikoje linkstama kalbėti „vienu balsu“. Daugybė „rimtosios“ ir „populiariosios“ muzikos formų – tai vieno asmens (pavyzdžiui, kompozitoriaus arba – ypač paskutiniųjų dvidešimties metų popmuzikoje – prodiuserio) produktas, parodantis, kaip individas prisitaikė

[53] Frith, „Towards an Aesthetic of Popular Music“, p. 44.

[54] Wicke, op.cit.

prie socialinių gyvenamosios aplinkos sąryšių. „Vienbalsė“ muzika ypač lengvai paklūsta įprekinimo procesams, be kurių būtų neįmanoma masinė muzikos gamyba ir platinimas. Galbūt todėl ji gana pagrįstai atsiejama nuo tikrųjų jos sukūrimo aplinkybių. Tačiau daugelyje kitų visuomenių muzikos įvykius kuria keli balsai, gyvai ir nepakartojamai įpinantys savąją ypatingą „autorinę melodiją“ į bendrą audinį. Kaip ir šiuolaikinių visuomenių „kūrinys“, šis muzikos audinys primena visuomenės sąryšių logiką, tačiau kitaip – kaip kolektyvinis ir unikalus konkrečioje vietoje ir laike įsišaknijęs reiškinys. Visuomenės sąryšių logika čia nėra tarpininkaujama per vienišo individo egzistenciją. Iš čia – tradicinė etnomuzikologų problema, kur pastatyti mikrofoną, nesant jokio privilegijuoto atramos taško. Šiuo atveju muzikiniai individo ir visuomenės sąveikos tarpininkavimai pabrėžia individualios autonomijos ir kūrybiškumo svarbą socialiniams procesams. Analizuodamas kaluli genties muziką Feldas siūlo: „įsivaizduokite neoksimoronišką anarchistinį vienalaikiškumą, ir jūs suprasite, kaip veikia kaluli žmonės“[55]. Feldas daro išvadą, kad šis ypatingas sąveikos stilius „nepaprastai padidina ir socialinį dalyvavimą, ir asmenybės autonomiją“[56].

Kadangi individų vidinio gyvenimo logika tampa jų gyvenamos aplinkos sąryšių logikos kodu, skirtingose visuomenėse šių logikų sąveikos pobūdis gali įvairuoti. Individų vidinio gyvenimo aspektai, kurie šiuolaikinėse visuomenėse galbūt laikomi nukrypimais nuo socialinių bei kultūrinių normų ar galimais iššūkiais joms, tokiose visuomenėse kaip kaluli gentis tampa svariu įnašu į bendrą socialinę sanklodą. Individai „užkabina“ vienas kitą ir visą socialinę struktūrą pasiremdami muzikiniais procesais bei faktūromis bei taip užsitikrina, kad socialinis dalyvavimas padės jiems įsitvirtinti, o tam panaudojus muziką, *individui* neteks užsisklęsti nuo kasdienės tikrovės. Nereikia manyti, kad individo autonomija ir kūrybiškumas esti anapus socialinių procesų, o sykiu įsivaizduoti, jog asmenybei įsitvirtinant muzikos vaidmuo yra periferinis ar galimai šiems procesams prieštaraujantis. Tad muzikai neprivalu būti vien „kultūros kapitalu“ ar tik „laisvalaikiu ir pramoga“. Muzikos galią veikiau paskatinti individų socialumą, o ne socialiai juos izoliuoti Keilas pavadino „dalyvavimo prieštara“[57]. Šio autoriaus pastaba, kad „vis dėlto dažniausiai mes vis

[55] Feld, „Aesthetics as Iconicity of Style, or 'Lift-Up-Over Sounding': Getting into the Kaluli Groove“, p. 83.

[56] Ibid., p. 83–84.

[57] Keil, „Participatory Discrepancies and the Power of Music“.

dar patiriame muziką būtent šiuo būdu"[58], regis, atitinka požiūrį, jog muzika pirmiausiai pradeda veikti kūniškai ir somatiškai, pasiremdama procesu ir faktūra. Akivaizdu, jog muzikos teorijai būtina atsikratyti vyraujančio rūpesčio partitūroje vizualiai koduotais sintaksiniais elementais ir daugiau dėmesio skirti muzikoje bendromis pastangomis sustruktūrintai garsų pilnatvei. Antai analizuoti procesus dar vos tik pradedama.

Tyrinėti muziką – reiškia nagrinėti individualų ir ypatingą žmogaus būvį. Jei sutiksime, kaip įrodinėjo Georgas Kneperis ir Manfredas Bierwischas, kad ir muzika, ir kalba išsivystė iš akustinių gyvūnų sistemų, tuomet jos, kaip skirtingos garsais grįstos bendravimo formos, *lygiomis* dalyvavo plėtojant žmonių socialumą[59]. Kaip ir kalba, muzika be išlygų ir iš pagrindų formavo visuomenes bei individus. Tad ne tik teisinga, bet ir išties būtina apmąstyti muzikos procesus kaip *esančius ir tampančius* socialiniais procesais. Socialumo apibrėžimas per muzikalumą nereiškia, kad iš esmės skiriasi turinys, kurį gali perteikti muzika, kalba ir, žinoma, kitos vizualiai ikoniškos terpės. Galiausiai ir muzikos reikšmė nėra „ypatinga, nepaaiškinamai besiskirianti nuo visų kitų reikšmės rūšių". Jei kalba atskirdama kognityviai nurodo vizualiai atsietus žmones, įvykius bei daiktus, taip atgaivindama socialines struktūras, tuomet ir muzika gali susiedama kūniškai pasitelkti vidines socialines struktūras, kurios žmones, įvykius ir daiktus susaisto ypatingais sąryšiais. Tai tas pat simboliškai įtarpinamas ir sukuriamas pasaulis. Tačiau jei kalba palengvina kognityvinį atskyrimą ir atsiribojimą – šiuolaikinėms industrinėms visuomenėms būdingų didžiulių technologinių pasiekimų pamatą, tai muzika čia negali niekuo prisidėti – ji „tepalaiko mūsų saitus". Tyrinėti muziką dar nereiškia *paprasčiausiai* ją tyrinėti. Tai sykiu ketinimas gilintis į išskirtinius žmogaus egzistencijos aspektus. Tolesni tyrinėjimai būtini ne vien dėl poreikio geriau suprasti muziką, bet ir siekiant giliau pažinti reikšmingą kelio ruožą – kaip mes tampame ir išliekame žmonėmis.

Versta iš: John Shepherd, „Music as Cultural Text", in John Paynter, Tim Howell, Richard Orton, Peter Seymour, eds., *Companion to Contemporary Musical Thought*, vol. 1, London, New York: Routledge, 1992, p. 128–155.
Vertė Rūta Goštautienė.

[58] Ibid., p. 276.

[59] Georg Knepler, *Geschichte als Weg zum Musikverständnis: Zur Theorie, Methode und Geschichte der Musikgeschichtsschreibung*, Leipzig: Reclam, 1977; Bierwisch, „Musik und Sprache: Überlegungen zu ihrer Struktur und Funktionweise", p. 9–102.

Nauji klasikos perskaitymai: nuo kanono kritikos iki lyčių studijų

RICHARD TARUSKIN

Tradicija ir autoritetas*

Nors ir esu rašęs apie Mozartą bei jo kūrinių atlikimą, nesu koks užkietėjęs „mocartistas". Kodėl tuomet manęs paprašė kalbėti Lincolno centro konferencijoje? Greičiausiai dėl mano vaidmens tebesitęsiančiame „bufonų kare", tame dialoge tarp senojo ir šiuolaikinio atlikimo stilių praktikų ir teoretikų. Tad bufonados dvasia leiskite man pakeisti temą. Trumpam atitolkime nuo Mozarto ir pakalbėkime apie Brahmsą. O tada pašnekėkime apie Schubertą, Prokofjevą ir Naujosios Zelandijos maorius. Ir visą tą laiką mes vis tiek kalbėsime apie Mozartą; juk „Mozartas", kaip mes visi puikiai žinome, nėra tik Mozartas. Jeigu Mozartas būtų tik Mozartas, argi būtume ištisus metus dėl jo svaidęsi ietimis?

Modernu? Istoriška?

Mano pozicija bufonų kare labai paprasta. Aš pasiūliau, kad tradicionalistai** ir modernistai turėtų susikeisti etiketėmis. Tai, kas paprastai laikoma „šiuolaikiniu atlikimu", iš tiesų yra senovinis stilius, o tai, ką paprastai vadina „istoriškai autentišku atlikimu", yra pats tikriausias modernusis stilius. Šį požiūrį jau esu išsakęs daugelyje straipsnių bei recenzijų, kurių esmę galėčiau atskleisti trumpai aptardamas naujausią pamfletinių karų salvę – Johno Elioto Gardinerio tekstą, kuriame jis reklamuoja savo naująjį Brahmso *Requiem* įrašą[1].

* Pirmą kartą šis straipsnis perskaitytas kaip pranešimas Lincolno centro organizuotoje konferencijoje „Atliekant Mozarto muziką" (1991 m. gegužės 24 d.) ir išspausdintas žurnale *Early Music*, 20, 1992, p. 311–325.

** Autorius čia vartoja sąvoką „ancients", turėdamas galvoje autentiško atlikimo judėjimo atstovus.

[1] John Eliot Gardiner, „Brahms and the 'Human' Requiem", *Gramophone*, LXVII, 1991, p. 1809–1810.

Tame straipsnyje laikomasi visų įprastinių konvencijų, pradedant įžanginiu prisipažinimu: „Brahmso *Requiem* aš laikiau sentimentaliu, depresiją keliančiu kūriniu". Niūri Čaikovskio nuomonė apie Brahmsą pasitelkiama kaip papildomas argumentas. Žinoma, dėl to kaltas „klaidingas supratimas, anachronizmas ir stilistinės augmentacijos – visa tai prisideda prie [kūrinio] pasendinimo ir pašalinimo iš apyvartos". Tačiau po to įvyksta praregėjimas. Pasirinkus tinkamus instrumentus, tinkamą tempą ir tinkamus atlikėjus („kuriems Brahmsas nėra kasdienis penas"), *Requiem* atsiskleidžia kaip „spinduliuojantis, pilnakraujis ir optimistiškas" kūrinys. Gardineris sugeba išaukštinti savo prastą virtuvinį receptą pateikdamas jį taip, tarsi šis būtų paties kompozitoriaus: „Nepaisant kūrinio harmonijos sodrumo, Brahmsas [!] taip valdo savo [!] orkestrą, kad jame nėra nė gramo riebalų pertekliaus ar piktnaudžiavimo; o pasitelkdamas visu balsu dainuojantį chorą jis [!] sukuria nuostabią dinaminę kreivę". Kompozitoriaus autoritetas netgi suteikia dirigentui interpretacinę laisvę: pavyzdžiui, šio atlikimo *tempo rubato* yra grindžiamas ne ankstesniųjų atlikėjų stiliumi – tuo pražūtingu „užslėptu vagnerišku požiūriu", kuris pakirto kūrinio gyvybingumą, – bet abejonių nekeliančiomis „partitūroje pieštuku prikeverzotomis pastabomis", kurias Brahmsas parašė prieš pirmąjį atlikimą ir kurios atspindi „jo *rubato* pajautimą", o ne jūsų ar mano [ar Gardinerio].

Šį pranešimą iššifruoti yra lengviau nei paprasta. Visiškai nesirūpindami restauravimu, Gardineris ir jo muzikantai sąmoningo pažodiškumo priemonėmis įvykdė tiesiog radikalią defamiliarizaciją, kurios siekį nulėmė bėglaus, lengvo, atsiribojusio grojimo idealas, suformuotas ironizuojančių dvidešimtojo amžiaus skonių. Šitai nevalingai išduoda faktas, jog Brahmso amžininku Čaikovskiu remiamasi kaip liudytoju, bylojančiu apie skurdinančius „nesupratimo, anachronizmo ir stilistinių augmentacijų" efektus. Labiau nei kada nors akivaizdu, kad šitaip išreklamuotas atlikimas yra korektiškas ne istoriškai, bet politiškai.

Čia dauguma skaitytojų, matyt, jau ima pagrįstai nekantrauti dėl mano postringavimų. Kodėl aš atkakliai stengiuosi demaskuoti akių dūmimą, o ne kritikuoju patį atlikimą? Kodėl, kaip atrodo, atmetu (ar, kaip yra pasakęs vienas iš mano įpykusių kritikų, „nesivaldydamas išjuokiu"[2]) judėjimą, kuris pasiekė tiek daug gražių laimėjimų? Kodėl man rūpi veikiau motyvai, o ne rezultatai?

Tačiau aš juk niekad nesišaipiau nei iš judėjimo, nei iš interpretacijų ar juolab atlikėjų. Bene dažniausiai cituojama iš mano kada nors parašytų eilučių

[2] Leo Treitler, „Letter to the Editor", *New York Times*, 1990 09 23.

yra ta, kuria aš pasveikinau Rogerį Norringtoną kaip „dar vieną didį Beethoveno dirigentą“[3]. Ir nors po to aš kartkartėmis berods gana griežtai vertindavau maestro Norringtoną[4], jis vis dėlto nenustojo su manimi sveikintis. Niekuomet nepripažindamas daugelio dabartinių garsenybių pretenzijų į istoriškumą, aš vis dėl to esu pasakęs daug entuziastingų žodžių apie Nicholaso McGegano interpretuojamą Handelį ar Nikolauso Harnoncourto atliekamą Bachą, taip pat apie Franso Brüggeno, Malcolmo Bilsono, Johno Elioto Gardinerio ir kitų atlikėjų Mozarto interpretacijas.

Dėl paties judėjimo, tai aš visuomet maniau, kad jis, kaip simptomiškai modernus fenomenas, nėra istoriškas, tačiau vis dėlto yra autentiškas. Kaip tik šią mintį man nepaprastai sunkiai sekėsi perteikti muzikantams: daugelis stipriai įtikėjo klaidinga idėja, kad autentiškumas gali rastis tik iš istorinio korektiškumo, tad paneigti pastarąjį jiems neišvengiamai reiškia paneigti ir patį autentiškumą. Jie tiesiog negirdi manęs, kai sakau, kad tai, ką „istoriniai“ atlikėjai iš tikrųjų pasiekė, yra gerokai svarbiau ir vertingiau nei tai, ką jie skelbiasi padarę. Ilgainiui aš įgijau priešiško demaskuotojo reputaciją, ir būtent kaip toks aš pats šiuo metu jaučiuosi piktai demaskuotas.

Tačiau viskas, ką aš kada nors siekiau demaskuoti, tebuvo apgaulė; ligi šiol tam, pasak daugelio, apgailėtinai švaistau savo laiką kaip daugelis tai vadina, kaip tik dėl to, kad noriu autentiškumo sąvoką apsaugoti nuo istoriškumo idėjos. Manau, kad tai neatidėliotina dėl trijų priežasčių: visų pirma, todėl, kad kai kurie mano kolegos muzikologai, remdamiesi savo (ir apskritai mūsų disciplinos) autoritetu, stipriai palaiko tą pusę, kuri, mano nuomone, nesąžiningai reikalauja privilegijų; antra, todėl, kad selektyvus istorinių faktų naudojimas moderniam atlikimo stiliui pagrįsti iš esmės užgniaužė tam tikrus istorinio atlikimo praktikos aspektus, kuriuos būtų labai sveika atgaivinti; ir trečia, dėl to, kad autentiškesnis suvokimas, kas iš tiesų yra autentiškumas, galbūt padės klasikinę muziką priartinti prie žmogiškų poreikių ir prailginti jos gyvenimą mūsų kultūroje.

Glausčiausiai ir kartu aiškiausiai savo tezes aš suformulavau trumpoje esė*, kuri buvo publikuota 1990 metų vasarą sekmadieninio *New York Times* numerio „Menų ir laisvalaikio“ skyriuje. Turėdamas omenyje, kad rašinys

[3] Tąsyk didžiausių protestų susilaukiau iš kitos pusės, pvz., Leo Black, „... 'More than Authenticity,'“, *Musical Times*, 132, 1991, p. 65.

[4] Žr. Richard Taruskin, „Resisting the Ninth“, in *Text&Act*, New York, Oxford: Oxford University Press, 1995, p. 235–261.

* „The Modern Sound of Early Music“, op. cit., p. 164–172.

skirtas muzikos puslapiui, parašiau pavadinimą, kuris, kaip tikėjausi, neišvengiamai atspindėtų pagrindinę mintį: „Tai ne istoriška – tai nepalyginti geriau". Kai „Menų ir laisvalaikio" redakcija nutarė šią esė išspausdinti pirmajame savo skyriaus puslapyje, pavadinimą reikėjo pakeisti taip, kad jame atsirastų ir žodis „muzika". Tad mano redaktorius vietoje ankstesnės antraštės parašė: „Modernus senosios muzikos skambesys". Tačiau jiems nusprendus straipsnį pareklamuoti jau pačiame pirmajame laikraščio puslapyje, užduotis suteikti straipsniui pavadinimą iš „Menų ir laisvalaikio" padalinio perėjo į aukštesnius redakcijos ešelonus. Peržiūrėdamas esė, laikraščio vyr. redaktoriaus pavaduotojas užtiko vieną frazę, kuriai jis negalėjo atsispirti, nors ji ir iškreipė rašinio esmę kaip tik ta prasme, kurios aš tikėjausi išvengti. Dienos šviesą išvydęs pavadinimas – „Senosios muzikos *spin doctors**" – skambėjo tarytum įžeidimas, tad visiškai nenustebau, sužinojęs, kad protingi muzikai ir vėl klaidingai perskaitė mano mintis bei ėmė kaltinti mane, pasak vieno įtūžusio laiško autoriaus, siekus „apšmeižti senosios muzikos judėjimą ir jo suformuotą atlikimo estetiką"[5].

Kas kalba maorių vardu?

Tačiau kartu su užgauliojimais mane pasiekė ir supratingo žmogaus atsiliepimas: antropologas iš Kanzaso universiteto mane pasveikino rašydamas, kad mano straipsnis „puikiai dera su naujausiais antropologijos bei istorijos pasiekimais". Laiške, kuriame nurodė vieną iš pastarųjų savo paties publikacijų, jis rašė:

> Man buvo ypač malonu, kad jūs išvengėte pagundos demaskuoti „istorinius" atlikimus kaip neautentiškus. Jūsų analizė, kaip šios interpretacijos atliepia šiuolaikines vertybes, yra įtikinama, o požiūris, kad pretenzijos atgaivinti praeitį iš tiesų tėra būdas atrodyti originaliam šiuolaikiniame muzikos pasaulyje, yra puikus minties posūkis. Tolesnis žingsnis būtų pripažinti, kad tokie straipsniai kaip jūsų ir mano paties yra mūsų šiuolaikinių orientacijų refleksija – turiu omenyje postmoderniosios kultūros decentralizaciją ir žaismę.[6]

* Anglų k. slengo posakis, vartojamas apibūdinti nesąžiningus viešųjų ryšių specialistus.

[5] James Richman, „Letter to the Editor", *New York Times*, 1990 08 26. Žr. taip pat straipsnio „The Modern Sound of Early Music" [rinkinio *Text&Act* esė Nr. 6 – vert.] prierašą.

[6] Allan Hanson, privati korespondencija, 1990 07 29.

Nereikia nė sakyti, kaip džiugu man buvo tai skaityti, tad negaišdamas laiko ėmiau studijuoti savo respondento darbą ir kartu labiau gilintis į antropologijos bei etnomuzikologijos sritis. Tai itin praplėtė mano akiratį ir įgalino samprotavimus apie muzikos atlikimo kultūrinę prasmę perkelti į naują konceptualinę plotmę bei naujai įvertinti šio reiškinio sociopolitinę svarbą. Šis straipsnis yra preliminari mano naujosios tyrimų krypties ir naujų man iškilusių klausimų apžvalga.

Mano respondentas profesorius Allanas Hansonas yra maorių kultūros specialistas. Jo straipsnis – tai buvo naujas žodis šioje srityje[7] – vadinasi „Maorių sukūrimas: kultūros išradimas ir jo logika (The Making of the Maori: Culture Invention and Its Logic)“[8]. Hansonas atskleidė, kad įvairius maorių kultūrinės tradicijos aspektus, įskaitant ir tokią esminę jos dalį kaip maorių mitologija bei pasakojimai apie jų kaip tautos kilmę, išrado Europos antropologai, kurie juos tyrinėjo devynioliktajame šimtmetyje bei dvidešimtojo amžiaus pradžioje, ir kurie – lygiai kaip ir mano aprašytieji „istorinio atlikimo“ pradininkai – atskirus tyrinėtos ar surinktos tradicinės išminties pluoštelius susiejo vienu jungiamuoju audiniu, sodriai nuspalvintu jų pačių teorijomis ir prietarais.

Šis suvokimas, viena vertus, sustiprino postkolonijinės kaltės pajautimą[9], tačiau jis taip pat sukėlė stiprų epistemologinį konservatyviųjų antropologų susierzinimą: šie pasijuto (panašiai kaip ir kai kurie mano kolegos, tyrinėjantys atlikimo praktikas) taip, tarsi būtų iškilęs pavojus jų tyrinėjimų teisėtumui. Neatsitiktinai jie buvo linkę priešintis arba pasmerkti tokią tyrinėjimų ir samprotavimų kryptį, kuri kėlė skeptiškus „klausimus apie kultūrinės tikrovės prigimtį ir ar apskritai toji informacija, kurią sukuria antropologai [ar muzikos istorikai], gali būti vertinama kaip šios tikrovės pažinimas“[10]. Kita vertus, tokiems aiškinimams pasipriešino patys maoriai, kurie – panašiai kaip ir šių dienų „istoriniai“ atlikėjai – priėmė tas išrastas tradicijas kaip autentišką paveldą ir ėmė su jomis sieti savo kultūrinį identitetą. Kaip pažymi Hansonas,

[7] Žr. John N. Wilford, „Anthropology Seen as Father of Maori Lore“, *New York Times*, 1990 02 20.

[8] Allan Hanson, „The Making of the Maori: Culture Invention and Its Logic“, *American Anthropologist*, 91, 1989, p. 890–902.

[9] Pavyzdžiui, apie tai, kaip kolonijų valdininkai bei kolonijinę Afriką tyrinėję antropologai sukūrė ir įtvirtino čiabuvių „tradicijas“ žr.: David B. Coplan, „Ethnomusicology and the Meaning of Tradition“, in Stephen Blum et al., eds., *Ethnomusicology and Modern Music History*, Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1990, p. 35–48.

[10] Hanson, „The Making of the Maori“, p. 890.

stengiantis neįžeisti maorių jausmų, Naujosios Zelandijos europiečių kilmės („Pakeha") mokslininkams teko sušvelninti ar net visiškai užgniaužti savo kritiką[11]. Panašiai ir aš buvau apkaltintas noręs pakenkti istorinio atlikimo judėjimui ar net jį sunaikinti, neigdamas šio *raison d'être.*

Hansonas teigia, kad jo atradimai patys savaime nesumenkina nei etnografijos kaip disciplinos, nei maorių tradicijų, kad ir kokia būtų jų kilmė, teisėtumo. Pasak jo, „tai, jog kultūra yra išradimas, o antropologija – vienas iš jo veiksnių, neturėtų kelti įtarumo ar nusivylimo". Panašiai ir aš galėčiau tvirtinti, jog tai, kad istorinis atlikimas yra išradimas, o muzikologija – viena iš jo kūrėjų, visiškai nekvestionuoja tokio atlikimo produktų autentiškumo. Cituodamas gausybę naujausių etnografinių studijų apie pačias įvairiausias tautas, tokias kaip šiuolaikiniai graikai, Kanados kvebekiečiai ar Havajų salų gyventojai, Hansonas daro išvadą, kad „tauta dažniausiai išranda savo pačios tradiciją tam, kad pagrįstų ar pateisintų dabarties realybę ar siekius". Pasak jo, jaunesnioji antropologų karta tradiciją „supranta gana tiesmukai – kaip tam tikrą konstruktą, skirtą savo laikmečio tikslams pateisinti". Hansonas cituoja savo kolegą, kuris tradiciją apibrėžia kaip „mėginimą perskaityti dabartį praeities sąvokomis, aprašant praeitį dabarties sąvokomis"[12]. Tikriausiai akivaizdu, kad šią formuluotę aš laikau visiškai tinkama dabartinei atlikimo praktikai apibūdinti. Jau metų metus tai kartoju beveik tokiais pat žodžiais. Žinoma, aš jokiu būdu nebuvau pirmasis tai pasakęs – savo ankstyvojoje esė „Apie istorijos naudą ir žalą gyvenimui" Nietzsche rašė: „Mes bandome *a posteriori* susikurti naują praeitį, iš kurios norėtume būti kilę ir kuri būtų priešybė praeities, iš kurios esame kilę iš tikrųjų"[13].

Bet kam reikia Nietzsche's? Kiekvienas mūsų introspektyviai gali patvirtinti šios pastabos teisingumą. Visi mes vertiname savo praeitį ir paveldą selekty-

[11] Ibid., p. 895.

[12] Ibid., p. 890. Citata paimta iš Lamont Lindstrom, „Leftamap Kastom: The Political History of Tradition on Tanna, Vanuatu", *Mankind*, 13, 1982, p. 316–329; plg. su Edwardo B. Thompsono formuluote, kuri cituojama David B. Coplan, „Ethnomusicology", p. 40: „Tradicija priklauso nuo simboliškai sukonstruotos praeities, kurios horizontai remiasi į dabartį".

[13] Friedrich Nietzsche, „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben", cituojama iš Paul de Man, *Blindness and Insight*, 2nd ed., Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983, p. 49–50. Nietzsche tęsia: „Tai labai pavojinga, kadangi nepaprastai sunku užčiuopti ribas, kuriose praeitį dar galima neigti, ir kadangi pasekmės prigimtys visuomet yra silpnesnės už ankstesniąsias".

viai, iš jų kuriame savo asmeninę mitologiją, nuo kurios didele dalimi priklauso mūsų asmeninės tapatybės (suprask: autentiškumo) pajauta. Bet kuris istorikas ar biografas, profesionaliai tyrinėjantis atsiminimus kaip tyrinėjimų šaltinius, nuolat susiduria su sukonstruoto identiteto problema. (Ilgus metus paskyręs Stravinskio studijoms, aš pats puikiai tai žinau: maža to, netrukus supratau, kad anaiptol neužtenka vien tik sukataloguoti kompozitoriaus užmaršumą, melagystes ir (savi)apgaules; visa tai pasirodė besanti pati Stravinskio charakterio esmė, atsispindinti ne tik atsiminimuose, bet ir muzikoje.) Platesne prasme toks pats požiūris tinka ištisoms kultūroms bei civilizacijoms; tai, ką Hansonas rašo apie maorius, niekuo nesiskiria nuo to, ką daugelis kultūros kritikų yra pasakę apie mus, baltaodžius. (Pavyzdžiui, Martinas Bernalis paskyrė didelį veikalą demonstravimui, kad Vakarų civilizacijos ištakas mes paprastai siejame su „antikine Graikija", kuri niekada neegzistavo, kol jos aštuonioliktajame šimtmetyje „neišrado" tie patys klasicizmo teoretikai, kurių palikuonys sukūrė „klasikinį laikotarpį", idant kanonizuotų Vakarų rimtosios muzikos meną[14].)

Iš viso to, kaip teigia Hansonas, „išplaukia, kad analizės užduotis yra ne atmesti išrastąsias kultūros dalis kaip neautentiškas, bet suprasti tą procesą, per kurį jos įgyja autentiškumą"[15]. Tikra tiesa. Kaip tik šį procesą mes ir norime patyrinėti, idant jį demistifikuotume ir galbūt išlaisvintume savo vaizduotę, kad taptume atviri daug didesnei įtakų įvairovei (įskaitant ir iš istorijos kylančias paskatas), nei leidžia istorinio atlikimo ortodoksai. Savo ankstesniuose darbuose aš daugiausia siekiau sutapatinti tokias griežtas pažiūras su modernizmu, mūsų „naujumo tradicija", bei pasekti pastarojo plėtotę. Šį tą pasakęs apie tai, kodėl ji radosi, dabar norėčiau iškelti klausimą, kaip tai įvyko.

Pokyčių variklis

Atlikimo stiliaus susiliejimą su naujumo tradicija lydėjo galinga ataka prieš kitos rūšies tradiciją, kurią toliau vadinsiu sakytine tradicija. Šiuo terminu įvardiju nebūtinai iš lūpų į lūpas perduodamą tradiciją: veikiau bet kokią tradiciją, kuri yra pagrįsta klausymusi ir pamėgdžiojimu. Kaip tik tokiu būdu – vienos

[14] Martin Bernal, *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*, vol. 1, *The Fabrication of Ancient Greece, 1785–1985*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1987.

[15] Hanson, „The Making of the Maori", p. 898.

atlikėjų kartos perduodami kitai – gyvuoja muzikiniai repertuarai. Nors mes linkę Vakarų muzikinę tradiciją laikyti rašytine, t. y. tokia, kuri perteikiama rašytiniais artefaktais, pastaruosius nuolat veikė tokio tipo sakytinės tradicijos, kokias aš čia aprašinėju, kaip puikiai supranta giliau mąstantys muzikos istorikai, o ypač medievistai[16].

Etnomuzikologai eina dar toliau: Charlesas Seegeris pareiškė, kad „užrašymo neįmanoma perskaityti – ar tai būtų daina, ar instrumentinis kūrinys – nesiremiant [...] sakytine tradicija"[17], nors jis ir pripažino, kad jei nebūtų specialiai išmokyti,

> muzikantai vargu ar galėtų rimtai vertinti šią sąvoką kalbėdami, tarkime, apie Beethoveno simfoniją. Jie pripažintų sakytinio perteikimo vaidmenį rimtojoje muzikoje, jeigu kas nors jiems tai paaiškintų. Kita vertus, jiems tai būtų savaime suprantama „tradicija" – Joachimo, Caruso ar De Reszke's, Palestrinos ar Bacho tradicija. Pirmuoju atveju [Joachimo, Caruso, De Reszke's] omenyje būtų turimos konkrečios muzikinės tikrovės [„atlikimo praktikos"], kurios didžiąja dalimi yra perteikiamos gyvu žodžiu. Antruoju atveju [Palestrinos, Bacho] būtų kalbama apie svarbias stilistines kryptis [„polifoniją"], paprastai susijusias su rašytiniu žodžiu.[18]

Dar visai neseniai į „konkrečias muzikines tikroves" iš tikrųjų buvo žiūrima labai rimtai; kaip tik suderinamumas su sakytine tradicija žymėjo interpretacijos autentiškumą. Antai septintajame dešimtmetyje Josefas Kripsas su pasididžiavimu kalbėjo vienam San Francisko kritikui, kad savo Mozartą [t. y. Mozarto interpretavimo paslaptis] jis perėmė tiesiai iš [...] Zemlinsky'o[19]. Dar

[16] Žr.: Richard Crocker, „Is There Really a 'Written Tradition' in Music?", neskelbtas straipsnis, kurį cituoja ir aptaria Josephas Kermanas savo straipsnyje „A Few Canonic Variations", in Robert von Hallberg, ed., *Canons*, Chicago: University of Chicago Press, 1984, p. 77–95. Kennethas Levy's, Davidas Hughesas, Leo Treitleris ir Hendrikas van der Werfas irgi daug rašė apie „sakytinę tradiciją" ir jos implikacijas – be abejonės, šiuo metu tai yra pats „karščiausias" viduramžių muzikos istorikų diskusijų objektas. Literatūros šia tema sąrašą žr. Kennetho Levy'o straipsnio „On Gregorian Orality", *Journal of the American Musicological Society* [*JAMS*], 43, 1990, p. 185–227, bibliografijoje.

[17] Charles Seeger, „Oral Tradition", in *Funk and Wagnall's Dictionary of Folklore*, New York, 1950, p. 828.

[18] Seeger, „Oral Tradition", p. 822–826 (žodžiai laužtiniuose skliaustuose mano).

[19] Robert Commanday, „Alexander Zemlinsky's Chance for the Spotlight", *San Francisco Chronicle*, Datebook, 1991 02 17.

keliais dešimtmečiais anksčiau Arthurui Friedheimui – Rubinšteino ir Liszto mokiniui – atrodė visiškai natūralu redaguoti Chopino kūrinius taip, kad jie atspindėtų jo mokytojų atlikimus: jų interpretacijos jam buvo neatsiejama autentiškos Chopino tradicijos, kaip jis ją suvokė, dalis. Sergejus Rachmaninovas, kaip galėtų paliudyti įrašų kolekcininkai, taip pat mielai priėmė Rubinšteino pasiūlytą šopeniškosios tradicijos perteikimą ir gedulingo maršo (iš Chopino Antrosios sonatos) reprizą atliko garsiuoju Rubinšteino *fortissimo* vietoje kompozitoriaus nurodyto *piano*. Ketvirtajame dešimtmetyje prieštaravimas tokiam „teršimui" būtų palaikytas tiesiog „purizmu" arba perdėtu pedantiškumu, tuo tarpu devintajame dešimtmetyje netgi viena itin skeptiškai mokslinės ortodoksijos atžvilgiu nusiteikusi muzikologė pareiškė esanti „apstulbusi", jog kadaise tokie dalykai buvo toleruojami[20].

Šiuolaikinėje muzikologijoje įsigalėjo visai kitokia autentiškumo samprata, vadinasi, ir visiškai kitoks tradicijos suvokimas. Didelės dalies pastarojo meto rašinių, skirtų teorinėms istorinio atlikimo problemoms, tikslas buvo būtent paneigti arba nuvainikuoti Seegerio „konkrečias muzikines tikroves". Ligi šiol jau prirašyta daugybė poleminės literatūros, siekiančios įrodyti, kad tai, ką Seegeris pavadino „sakytine rašto tradicija", Vakarų rimtojoje muzikoje neegzistuoja.

1984 metais rašydamas straipsnį *Naujajam Grove'o muzikos instrumentų žodynui* (*The New Grove Dictionary of Musical Instruments*), Robertas Winteris padarė kai kurių subtilių ir kartu „ardomųjų" pakeitimų (kaip susižavėjęs juos pavadino Nicholas Kenyonas)[21] tekste, kurį Howardas Mayeris Brownas parašė maždaug prieš dešimtį metų pirmosios *Naujojo Grove'o žodyno* laidos straipsniui „Atlikimo praktika (Performing practice)". Pripažindamas Seegerio „konkrečias muzikines tikroves" egzistuojant niekuomet iš aktyvaus repertuaro neišnykusiuose stiliuose bei žanruose, Brownas savo tekstą pradėjo įvadine dalimi, pavadinta „Tradicijos tęstinumas". Čia jis teigė, kad „po 1750 metų sukurtos muzikos atlikimo praktikos tyrinėjimas fundamentaliai skiriasi nuo senesnės muzikos atlikimo praktikos", kadangi „nėra jokio tradicijos pertrūkio, kuris skirtų šiuolaikinį atlikėją nuo Haydno, Mozarto ir vėlesnių kompozitorių

[20] Rose Rosengard Subotnik, „On Grounding Chopin", in Richard Leppert, Susan McClary, eds., *Music and Society*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 111.

[21] Nicholas Kenyon, „Introduction", in Nicholas Kenyon, ed., *Authenticity and Early Music*, Oxford: Oxford University Press, 1988, p. 11.

muzikos, panašaus į tą, kuris skiria jį nuo Machaut ar Monteverdi muzikos". Winteris pakeitė paantraštę į „Menamas tradicijos tęstinumas" ir kiek pakoregavo Browno teiginį, kuris dabar atrodė taip:

> Žvelgiant paviršutiniškai, tarp iki 1750-ųjų sukurtos muzikos atlikimo praktikos tyrinėjimo ir po šios datos parašytos muzikos atlikimo praktikos studijų egzistuoja fundamentalus skirtumas. Kitaip nei Machaut ar Monteverdi muzika, repertuaras nuo Haydno iki Elliotto Carterio buvo nuolat atliekamas. [...] Tačiau patyrinėjus atidžiau tampa akivaizdu, kad kritikos neatlaiko nei nenutrūkstamos atlikimo istorijos prielaida, nei nepertrauktos atlikimo tradicijos išvada.[22]

Winterio „menamas tradicijos tęstinumas" puikiai atliepia nepakankamai įvertintą Rogerio Norringtono frazę „pažintoji orkestrinė tradicija", kuria jis nurodo, kieno vietą užėmė jo atlikimai[23]. Priežastys, paskatinusios tokias tradicijas laikyti iliuzinėmis, visų pirma, žinoma, yra susijusios su instrumentarijaus pokyčiais, bet kartu (Winterio atveju) ir su konstatuotais perdavimo pertrūkiais. Pasak Winterio, „Haydnas nepaliko jokių užrašų apie Mozarto atlikimo stilių", o „kaip artimai 1787 metais bendravo Mozartas ir Beethovenas, taip niekados ir nebuvo nustatyta". Galima nesunkiai įsivaizduoti etnomuzikologą, kaip antai Seegerį, nustembantį dėl to, kad tokie samprotavimai laikomi turinčiais ryšį su atlikimo (ar net kompozicijos) stiliaus perteikimu; be jokios abejonės, jis tai priskirtų neįveikiamam buržuaziniam muzikos istoriko įpročiui fetišizuoti individus ir ignoruoti grupes.

Tiek Winteris, tiek Nealas Zaslawas, kuris parašė neseniai išleisto *Naujojo Grove'o* vadovo *Atlikimo praktika: muzika po 1600-ųjų* (*Performance Practice: Music after 1600*) skyrių, be pasigailėjimo išjuokia įsivaizdavimą, kad pamokymai ir apskritai pedagogika palaiko nenutrūkstamą tradiciją. Tai, kad Kripsas žodžiu perėmė Mozartą iš Zemlinsky'o, ar tai, kad Friedheimas žodžiu perdavė Chopiną taip, kaip jį suprato Rubinšteinas ir Lisztas, jiems atrodo tiesiog didžiai neatsakingas šių atlikėjų pasitenkinimas savimi. Zaslawas, atliepdamas analogišką Winterio teiginį, rašo:

[22] *New Grove Dictionary of Musical Instruments*, vol. 3, p. 53.

[23] Donal Henahan, „St Luke's Orchestra with its New Director", *New York Times*, 1990 12 07.

> Daug XX amžiaus pianistų galėtų pasakyti, kad jie studijavo pas ką nors, kas mokėsi pas Leschetizky, kuris savo ruožtu mokėsi pas Czerny, kuris mokėsi pas Beethoveną, kuris mokėsi pas Haydną, kuris pažinojo Mozartą. [...] Tačiau šis palikimas, nors išties nuolat perduodamas iš kartos į kartą, neliko nepakitęs. Priešingai, dabar jau neabejotinai aišku, kad kiekviena karta vis modifikuodavo tai, ką gavusi iš savo mokytojų kartos, kol klasikinės muzikos atlikimo maniera pasikeitė beveik neatpažįstamai.[24]

Kas kada tuo abejojo? Vargu ar įmanoma rimtai patikėti, kad „tikrosios" tradicijos yra savotiškos laiko kapsulės ir tik netikros („tariamos", „pažintos") tradicijos modifikuoja tai, ką perduoda. Laikantis tokio apibrėžimo, apskritai nėra buvę jokių tikrų tradicijų; tokia nuomonė – tai puikiausia strategija siekiant pakirsti pasitikėjimą šiuo metu egzistuojančiomis tradicijomis. Tačiau pastarosios, pasak bet kokio žinojimu pagrįsto apibrėžimo, iš esmės (jeigu ne tyčia) nežymiai pakeičia visa, ką perteikia; transformacijos vyksta ne tik aktyviai veikiant kritikams, bet ir dėl to, ką pavadintume įsikišimu. Sakytinės tradicijos – ypač tokioje margaspalvėje muzikinėje kultūroje, kokia tapo Vakarų rimtosios muzikos kultūra – esti daugialypės, visuomet savotiškai „užterštos" bei imlios, itin lengvai pasiduodančios išorinei įtakai[25].

„Vyraujančios krypties" atlikėjai bei atlikėjiškų redakcijų autoriai visada tyliai (o kitąkart ir viešai, kaip Friedheimas) pripažino, kad tradicija ne tiktai išsaugo, bet ir adaptuoja bei potencialiai praturtina tai, ką saugo, kartu modifikuodama tiek perteikiamus „objektus", tiek ir juos perteikiančius „subjektus". Muzikos „turinys" – t. y. užrašytoji jos dalis – gali būti laikomas nekintamu, tuo tarpu jos „stilius" – t. y. jos atlikimo būdas – gali būti papildomas ar atnaujinamas praktiškai be galo ir net nesuvokiant, kad objektas buvo iškraipytas. Mozartas, Schönbergas ar Beechamas Handelio atžvilgiu, Berliozas ar Wagneris – Glucko, Mahleris, Waltonas ar Webernas – Bacho atžvilgiu: visi jie buvo sakytinės tradicijos įamžintojai bei saugotojai (kad ir kaip paradoksalu tai pasirodytų), į savo darbą žvelgę kaip į teisėtą gyvybės palaikymo sistemą, kuri savo meto meną jungė su praeities menu ir atvirkščiai.

[24] Howard M. Brown, Stanley Sadie, eds., *Performance Practice: Music after 1600*, New York: W. W. Norton and Co., 1989, p. 207.

[25] Bendrą šios temos aptarimą žr.: Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology*, Urbana: University of Illinois Press, 1983, XIII skyrius.

Turbūt nėra reikalo sakyti, kad antropologai ir etnomuzikologai priima šias sąlygas kaip savaime suprantamas. Jų literatūroje nuolat pabrėžiama, kad realiame pasaulyje egzistuojančios tradicijos visuomet buvo ne kas kita, kaip tik pokyčių – amžinų, laipsniškų, atsinaujinančių, nesustabdomų – varikliai. Vos keli, jei tokių išvis pasitaiko, „ir toliau atkakliai [...] priešpriešina „tradicinės muzikos" it nuolat tolstančio etnografinio horizonto sampratą viskam, ką žmonės (deja!) dabar iš tiesų atlieka, girdi ir šoka"[26]. Seegeris drąsiai apibrėžė tradiciją kaip „įgytų ypatybių perteikimą", kartu pažymėdamas, jog „nesvarbu, ar įgytosios savybės gali būti paveldimos biologiškai, – nėra jokios abejonės, kad jos paveldimos socialiai". Jo nuomone, tradicija yra priemonė, įgalinanti „jaunesniuosius grupės narius pradėti nuo to, kuo vyresnieji baigė". Ir nepaisant viso garantuoto tradicijų nepastovumo, jos Seegeriui yra „pagrindiniai žmonių kultūrinių bendruomenių išlikimo mechanizmai". Kaip „kultūros funkcija" muzikos tradicija neišvengiamai yra „kaiti samprata". Jeigu atrodo, kad jos produktai (o aš pridurčiau – ir jos praktikos) yra linkę kaupti, *tai* yra iliuzija („visiškai subjektyvi ir tiesiogiai susijusi su mūsų individualiomis egzistencijomis bendrame įvykių erdvėlaikyje"). Priešingai, „repertuaras kaip visuma ir jo santykis su kultūra [...] esti nuolatinės tėkmės būsenos"[27]. Šios keturiasdešimties metų senumo Seegerio formuluotės vaizdingai numato dabartines kultūrinių išradimų teorijas, kurias skleidžia Hansonas ir kompanija, ir yra taikytinos tiek „rimtajam muzikos menui" (kaip jį vadina Seegeris), tiek folklorui, kuris jam labiausiai rūpėjo.

Taigi skirtumas tarp Kripso ir Winterio arba tarp Friedheimo ir Zaslawo požiūrių į sakytinę tradiciją neturi nieko bendra su jų supratimu apie kitimą. Visi puikiai suvokia pokyčius. Skiriasi tik tai, kokia reikšmė suteikiama tam pokyčiui. Tai – ideologijos reikalas. „Tradicionalistams", kuriems buvo skiepijami pažangos bei tikėjimo individualiu atlikėjų ir kompozitorių genijumi idealai, kaita reiškia adaptaciją, išlikimą, netgi patobulinimą; tuo tarpu „modernistams" – egzistencinės *Angst** ir didžiulės germanų filologijos dozės paveldėtojams – pokytis yra praradimas, iškraipymas, sumenkinimas ir net van-

[26] Coplan, „Ethnomusicology", p. 47. Dar aštresnę etnografinės nostalgijos kritiką žr.: James Porter, „Muddying the Crystal Spring", in Bruno Nettl, Philip V. Bohlman, eds., *Comparative Musicology and Anthropology of Music*, Chicago: University of Chicago Press, 1991, p. 113–130.

[27] Visos šios pastraipos citatos yra paimtos iš Seeger, „Oral Tradition", p. 826.

* Baimė (vok.).

dalizmas[28]. (Mums, nutrūktgalviams postmoderno atstovams su nestabiliu, „decentralizuotu" požiūriu, pokytis yra įdomus.) Tradicija kaip tokia iš tikrųjų negali būti paneigta, tik smerkiama. Ją pasmerkdami, Winteris ir Zaslawas atsiduria garbingoje kompanijoje, kurioje mažų mažiausiai išvystume Mahlerį („*Tradition ist Schlamperei*"*) ir Straussą („paskutinis prastas atlikimas").

Sugedęs telefonas

Tačiau jeigu socialiai įtvirtinto papročio nebenorime laikyti stiliaus arbitru, kuo įmanu pakeisti galią suteikiantį tiesioginio turėjimo ir autoritetingo perdavimo pajautimą, kurį ligi šiol toks paprotys įteisindavo? Akivaizdu, kad tokiu atveju energijos tenka semtis iš kokio nors kito galios šaltinio, kito autoriteto. Tačiau kokio? Kieno? Paprasčiausia, žinoma, būtų atsakyti, kad tai turėtų būti tiesioginis kompozitoriaus autoritetas. Išties kompozitoriaus kaip orakulo idėja, toji rudimentiška romantinio genijaus kulto liekana, dar palyginti ne taip seniai buvo kertinis šiuolaikinės atlikėjiškosios etikos akmuo – šia idėja nuolat remiasi atlikėjai (ypač dirigentai ir ypač tuomet, kai ginčijasi su solistais), muzikologai bei kritikai.

Tokių žymių kompozitorių-dirigentų kaip, pavyzdžiui, Mahleris atvejais gana lengva įžvelgti, ką iš tiesų reiškia antitradicinis kompozitoriaus autoriteto kultas: savo asmens autoriteto teigimą. Siekdamas sutramdyti nesuvaldomus atlikėjus, Mahleris nuvainikavo tradiciją pačiame mūšio įkarštyje. Tarp visų *Schlampereien*, kuriuos jis, kaip sakoma, iš savo atlikimų išnaikino su šaknimis, buvo tradiciniai foršlagai mocartiškajame rečitatyve, t. y. tai, be ko kūrinių autorius nė negalėjo jų įsivaizduoti. Mahlerio susitapatinimas su kompozitoriumi ir jo tariamomis intencijomis tebuvo būdas pasinaudoti aukštesne padėtimi: čia jis [kompozitorius-dirigentas] įgydavo aiškų pranašumą. Tas pat pasakytina ir apie Toscanini, kuris pagarsėjo tuo, jog teigė esąs susijęs su netgi

[28] „Vandalizmas" buvo itin dažnai linksniuojamas terminas Lincolno centro surengtoje konferencijoje, ypač taikytas redaktoriams. Dėl pagedimo plg. D. Kern Holoman, Įžanga straipsniui „The 19th Century", in Brown, Sadie, eds., *Performance Practice*, p. 323: „XIX amžiaus artumas užtikrina tai, kad pagrindinis uždavinys studijuojant jo atlikimo praktikas yra tarp visų paveldėtų rūdžių atskirti iš praeities likusias nesuterštas praktikas ir tas, kurios buvo sugadintos kintančių skonių bei mados kaprizų".

* „Tradicija yra apsileidimas"(*vok.*).

dar aukštesniu autoritetu. Kartą jis „atsiprašė" vieno muzikanto, kurį protestuodamas įžeidė per vieną iš savo pagarsėjusių įniršio priepuolių: „Problema ta, kad Dievas man pasako, kaip jis nori, kad ši muzika būtų grojama, o jūs – jūs ženkite Jo nurodytu keliu!"[29] Vadinkite tai Dievu ar Mozartu, tačiau abiem atvejais *force majeure* per daug nesiskiria ir visuomet kyla iš vidaus.

Drįsčiau sakyti, kad visi, kurie teigia kalbantys kompozitoriaus vardu, iš tiesų tik įtvirtina savo pačių autoritetą, net jei jie ir nepretenduoja į dieviškąjį įkvėpimą. Tai aš vadinu sugedusiu telefonu, t. y. žaidimu, kuriame A pašnibžda žinutę B, B persako ją C ir taip toliau, kol paskutinis žaidėjas visuotiniam džiaugsmui ją ištaria garsiai. Nesitenkindamas sušnabždėta žinia, kurią jums persakė kaimynas, jūs atsistojate iš savo vietos ir pirštų galiukais už nugarų kitiems žaidėjams nusėlinate į pirmąją kėdę, kuri, žinoma, ligi tol jau atlaisvinta; tada į ją atsisėdate ir pasiskelbiate nugalėtoju.

Tai akivaizdžiai panaikina patį žaidimo tikslą. Gudrus ir vis lengviau permatomas taktinis manevras tampa retenybe. (Lincolno centre surengtoje konferencijoje tai iškilo į paviršių tik vieną kartą, kuomet Jane Glover išliaupsino sero Thomaso Beechamo atliktos Mozarto Simfonijos Nr. 39 įrašą dėl šio „ypatingo bendrumo su kompozitoriumi", nors visa, ką ji galėjo turėti omenyje, tebuvo ypatingas atlikėjo ir jos bendrumas.) Ryškiausias tokių gudrybių gynėjas pastaruoju metu buvo Edwardas T. Cone'as: prieš dešimtmetį išspausdintame straipsnyje „Muzikos kritikos autoritetas (The Authority of Music Criticism)" jis tokį autoritetą susiejo su kompozitoriaus koncepcijos atitikimu – „tiek, kiek ji gali būti nustatyta" tyrinėjant ir analizuojant – net ir tuo atveju, jei paaiškėtų, kad ji „nėra įsisąmoninta"![30] Nereikia būti prisiekusiu poststruktūralistu, kad suvoktum Cone'o teiginį esant nelogišką ir patį save pagrindžiantį; tačiau tokia yra bet kuri pretenzija į bendrumą su anksčiau minėtąja laisva kėde.

[29] Howard Taubman, *Music on My Beat*, New York: Simon and Schuster, 1943, p. 42. Šia proga visai pravartu prisiminti, kokią pravardę Toscanini pelnė, kuomet jis karaliavo La Scaloje; tuomet jis buvo žinomas kaip *il Dio* („Dievas"); žr.: Harvey Sachs, *Toscanini*, Philadelphia: Lippincott, 1978, p. 138.

[30] Edward T. Cone, „The Authority of Music Criticism", *Journal of the American Musicological Society*, 34, Spring 1981, p. 1–18; ypač p. 12–14.

*Le texte, c'est moi**

Šiandien daug labiau įprasta galutinį autoritetą suteikti „tekstui" – artefaktui, kuris, pasak Seegerio „sakytinės rašto tradicijos" apibrėžimo, atstovauja su tradicija besiderančiam objektui. Tekstas, taip sakant, išgelbėjamas nuo tradicijos (ir, kaip vėliau pamatysime, nuo kompozitoriaus) ir imamas puoselėti kaip savarankiškas, amžiams užfiksuotas dalykas. Šį procesą sudarė dvi ryškios fazės.

Ankstesnioji, vis dar turinti nemažai pasekėjų, buvo vadinamasis „*Urtext*" judėjimas. Jo adeptai kompozitoriaus paliktą partitūrą laikė užbaigta ir savarankiška direktyva, neginčijamu, galutinį žodį turinčiu arbitru. Vis dėlto ir čia liko vietos nesutarimams, o būtent – neišsprendžiamam klausimui, kuriam teksto variantui (švarraščiui, pirmajai redakcijai ar pataisytam *Handexemplar***?) reiktų suteikti privilegijuotą padėtį. Keblumai, kylantys medžiojant chimeriškąjį žvėrį, žinomą *Fassung letzter Hand**** vardu ir įkūnijantį idealizuojamus paskutiniuosius autoriaus ketinimus, galiausiai atvedė prie antrosios fazės, kurią geriausiai išreiškia daug sykių kartota Jameso Websterio maksima, kad partitūra apima tik tiesą ir nieko daugiau kaip tiesą, tačiau ne visą tiesą.

Laikantis tokio požiūrio, teksto samprata buvo praplėsta taip, kad apimtų ne tik faktinę kompozitoriaus notaciją, bet ir visų rūšių egzistuojančius rašytinius dokumentus (eskizus, traktatus, buhalterinius užrašus, muzikantų susodinimo planus). Plečiantis teksto sąvokai, atitinkamai mažėjo kompozitoriaus autoritetas. Jeigu sąvokos ribas išplėsime dar daugiau, kad ji apimtų visus konkrečius, tiesiogiai iš praeities paveldėtus fizinius objektus (tokius kaip autentiški to laikotarpio instrumentai), mes labai stipriai priartėsime prie tos teksto autoriteto idėjos, kuri šiuo metu karaliauja tarp modernistinių muzikų, įskaitant ir istorinio porūšio modernistus.

Čia taip pat visiškai nesunku pademonstruoti, kad galutinis autoritetas vis dėlto yra ne tekstai, bet interpretatoriai (nes tekstai patys savaime nekalba); kad vieni tekstai, nė kiek ne mažiau nei kompozitoriai, iš inercijos būna išaukštinami labiau už kitus tekstus ar tekstų tipus; kad renkantis vieną tekstą iš kelių pasirinkimas būna kraštutinai savavališkas, nors ir kaip įmantriai toks įsakas maskuotųsi esąs taisyklė; taigi (ir vėl) visas tas netradicinis ar antitradicinis

* Tekstas – tai aš (*pranc.*).

** Rankraštis, autografas (*vok.*).

*** Paskutinioji autorinė redakcija (*vok.*).

autoritetas yra savo nuožiūra veikiantis autoritetas; ir galiausiai tas „savo nuožiūra“ tėra tik eufemizmas, žymintis asmeniškumą ir subjektyvumą.

Pati šiurkščiausia ataka prieš sakytinę tradiciją, kokią tik man teko regėti, buvo prisiekusio tekstualisto Arthuro Mendelio (kaip ir Mahleris bei Toscanini jis yra dirigentas, tačiau neseniai tapęs mokslininku) straipsnis „Muzikologijos paslaugos muzikantui praktikui (The Services of Musicology to the Practical Musician)“. Tulžinga kritika, kurioje žodis „tradicija“ visuomet pasirodo įvilktas į ginčytinų šokiruojančių citatų rūbą, buvo suformuota tarsi milžiniška bereikalinga išnaša diskusijai apie esminį muzikologijos uždavinį, kaip jį įsivaizdavo Mendelis, – uždavinį ruošti senosios muzikos natų redakcijas. Žavingu skaitiniu ši išnaša tampa ne tik dėl jos besaikės retorikos, bet ir dėl to, kaip paradoksaliai čia atsakoma į neišvengiamą klausimą: jeigu tradicija panaikinama, tai kas belieka?

> Nustatinėjant originalią notacijos prasmę, neretai ženklią darbo dalį sudaro konkretaus kūrinio ar kūrinių rūšies atlikimams priskiriamos galybės „tradicijų“ išvalymas.
>
> Lavindamas savo interpretatorišką vaizduotę, didis atlikėjas, kurio grojimas ar dainavimas pasižymi ypatinga įtaiga, naudoja tempo pagreitinimus arba sulėtinimus, *sforzato* ar *piano subito*, *Luftpause* arba fermatas: tai sudaro neatsiejamą jo kūrinio koncepcijos dalį. Tuo tarpu vidutiniški atlikėjai, ieškodami, kur slypi prikaustančios didžiojo menininko interpretacijos galios paslaptis, stveriasi detalių, kuriomis jo atlikimas akivaizdžiai skiriasi nuo kitų – detalių, kurių didis interpretatorius nerado tiksliai pažymėtų natose, tačiau kurias jam pasufleravo jo paties kūrybinė vaizduotė. Tos vidutinybės įsivaizduoja, kad pamėgdžiojant šias detales bus įmanoma pasiekti panašų efektą į tą, kurį sukėlė tomis detalėmis pasižymėjęs atlikimas.
>
> Iš šių imitacijų ir tų imitacijų pamėgdžiojimų gimsta atlikimo „tradicijos“, kurios per tą laiką, kol užsitarnauja šį įspūdingą vardą, paprastai jau būna virtusios beprasmėmis deformacijomis, kurios sergėjamos su atkakliu užsispyrimu ir savotišku gildijai ar slaptai draugijai būdingu pedantiškumu. Tokie sergėtojai nė nenutuokia, kaip visos tos „tradicijos“ radosi ir kokiam tikslui jos iš pradžių tarnavo. Veikiausiai tik maža dalis jų turėjo kokį nors ryšį su kompozitoriumi. Kad ir kokia būtų jų kilmė, muzikologas turi padėti praktikuojančiam muzikantui išsilaisvinti iš bet kokių įsivaizduojamų tokių „tradicijų“ primetamų įsipareigojimų ir verčiau užmegzti tiesioginį kontaktą

su partitūra, kurioje kompozitorius simboliais užfiksavo savo sumanymą, pasiekti nepriklausomą autoriaus intencijų prasmės suvokimą.[31]

Kaip ir dauguma kitų, Mendelis „tradiciją" pateikia kaip kažkokį Nibelheimą, apgyvendintą išskirtinai kvailiais bei savimi patenkintomis žmogystomis ir priešpriešinamą įsivaizduojamai Valhalai* (čia – intuicija apdovanotų išrinktųjų buveinei)[32]. Jo argumentacijoje iškylantis išties akį rėžiantis prieštaravimas aprėpia santykius tarp atlikėjo – „didesnio" ar „menkesnio", kompozitoriaus ir notacijos. „Tradicijos" atmetamos, „kad ir kokia būtų jų kilmė" (!), nes jos neturi jokio *įrodomo* ryšio su kompozitoriumi. Atsisakoma visko, kas nėra būdinga notacijai, net jei tai būtų kompozitoriaus intencijos. Taigi viskas, kas nėra užrašyta, yra nepažinu ir nesvarbu atlikėjo „priedermei". (Taip pat akivaizdžiai nepažinu yra ir tai, kas skiria interpretacinę savivalę, pagimdytą didžio menininko „integralios koncepcijos", nuo „imitacijų imitacijos"; skirtumas tiesiog nepamatuotai keblus.) Tačiau kas sprendžia, ką galima pažinti iš užrašymo ir dėl to laikyti privalomu dalyku?

Kadangi veikiausiai muzikologas visų pirma apeliuoja į „menkesnį" atlikėją – į „didesnį" kreiptis nebeišeina kaip tik dėl jo didingumo – ir kadangi menkesnis menininkas taip apibūdinamas būtent dėl jo nesugebėjimo „savarankiškai suprasti", pasidaro neaišku, kokios rūšies laisve toks muzikantas mėgaujasi, „tiesiogiai kontaktuodamas su notacija, kur kompozitorius simboliais užfiksavo savo [nepažinų] sumanymą". Taigi, rengdamas kūrinio redakciją, muzikologas iš tiesų tampa tarpininku tarp „menkesnio" atlikėjo ir notacijos. Šiaip ar taip, kontaktas nėra tiesioginis. Autentišką „priedermę" taigi nustato ne kas kitas, o užmaskuota paternalistinė redakcija. Mendelio požiūriu, paskutinis autoritetingas žodis priklauso ne kompozitoriui, ne notacijai, bet Tėtei daktarui, muzikologui.

[31] Arthur Mendel, „The Services of Musicology to the Practical Musician", in Arthur Mendel et al., *Some Aspects of Musicology*, Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1957, p. 8–9.

* Autorius apeliuoja į Richardo Wagnerio operų cikle *Nybelungo žiedas* atvaizduotus mitologinius pasaulius. Skandinavų ir germanų mitologijoje Nibelheimas (Niflheimas) – ledo ir šalčio pasaulis, Valhala – dievo Odino valdoma buveinė.

[32] Palyginkite Philipą Brettą, kuris sieja tradicinį priešiškumą tradicijai („*inertišką* kūrinių pritaikymą mūsų atlikimo ir suvokimo būdui" [kursyvas mano]) su kiek naujesnėmis emancipuoto diskurso sampratomis („*skirtumo* pojūčiu" [autoriaus kursyvas]). Žr. šio autoriaus straipsnį „Text, Context, and the Early Music Editor", in Kenyon, ed., *Authenticity and Early Music*, p. 114; dar aiškiau tai išdėstyta: „Homosexuality and Music: A Conversation with Philip Brett", in Lawrence D. Mass, *Homosexuality as Behavior and Identity*, Binghamton, New York: Harrington Park Press, 1990, p. 53.

Kaina, kurią mokame
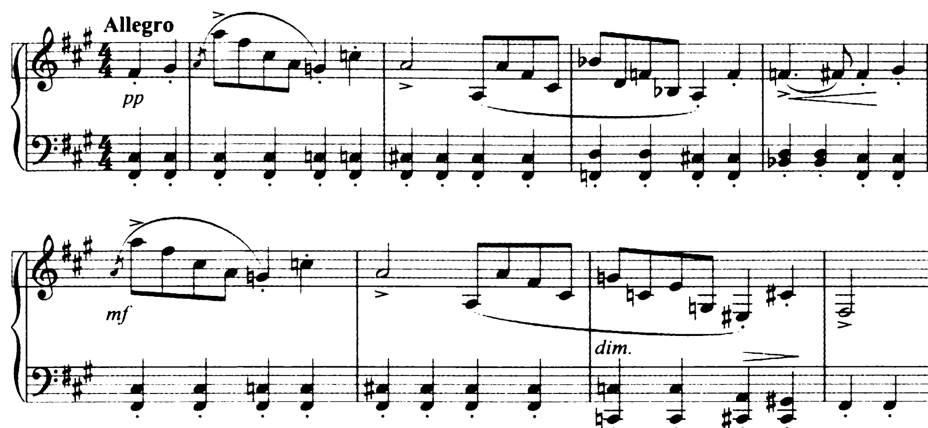
Teksto fetišizavimas, partitūrų laikymas svarbesnėmis už tuos, kurie jas skaito ar rašo, stipriai sujaukė šiuolaikinę atlikimo praktiką – kaip kad liūdnai pagarsėjusiu Mozarto koncertų atveju, kuomet kai kurie muzikologai stengėsi susilpninti spontaniškuosius jų atlikimo aspektus ir, kone prievarta kišdami faktus, įsprausti atlikėjų laisvę į despotiškus kvazimendeliškus rėmus. Pasenusios idėjos apie ištikimybę tekstui (*Werktreue*), formą (pvz., „dvigubą ekspoziciją", kurią kaip tokią pirmasis 1895 metais aprašė Ebenezeris Proutas) bei apie tai, kas pritinka „klasikiniam" koncertui, yra primetamos repertuarui, kuris iš tiesų įkūnijo nūdienos pop kultūrai artimesnę estetiką[33]. Akivaizdu, kad tikrosios Mozarto laikų atlikimo praktikos šių dienų atlikėjams bei tiems, kurie juos moko, yra daug mažiau įdomios nei jo tekstai. Kaip atlikėjas Mozartas tėra tik ignoruojamos „tradicijos" dalis[34].

Tačiau lygiai tas pat pasakytina ir apie Prokofjevą, apie kurį aš kalbu ne tik dėl to, kad ir jo jubiliejus buvo 1991-aisiais, bet dėl to, kad esama jo atlikimo praktikos liudijimų, kokių niekuomet neturėsime Mozarto atveju. Mums prieinami paties autoriaus įgroti jo fortepijoninės muzikos įrašai. Tačiau faktiškai jie neturėjo jokios įtakos vėlesniems atlikėjams, kurių dauguma neabejotinai yra šių įrašų klausęsi.

Panagrinėkime Gavotą Op. 32 Nr. 3, sukurtą 1918 metais ir įrašytą 1932-aisiais. Kompozitorius skambina įžanginę ketvirtinių *staccato* natų porą kiek dvejodamas, ir tai nepalieka jokios abejonės, kad šios natos yra prieštaktis (o kalbant apie patį žanrą, aštuonioliktojo šimtmečio gavotai pradedami pusinės

[33] Išsamiau šie klausimai aptariami 11-ame rinkinio *Text&Act* straipsnyje „A Mozart Wholly Ours", p. 273–291.

[34] Vienintelis Mozarto kūrinių atlikėjas, kuris iš tiesų stengiasi sekti Mozarto kaip atlikėjo pavyzdžiu, Robertas Levinas, kaip tik dėl šios priežasties lieka izoliuota ir savotiškai kontroversiška šiandienos muzikinio pasaulio figūra. O dėl Mozarto laikų „pop" estetikos ir nūdienos muzikologų nenoro ją pripažinti, – palyginkite garsųjį Mozarto aprašymą, kaip Paryžiaus publika elgėsi per jo Simfonijos Nr. 31 premjerą: „Klausytojai, kaip ir tikėjausi, pasakė 'Šš!' per ramią [finalo] pradžią, o paskui, vos išgirdę tolesnį *forte*, nedelsdami ėmė ploti" (laiškas tėvui, 1778 m. liepos 3 d.), su Nealo Zaslawo komentaru: „1778-ųjų publika reikalavo naujos muzikos, o savo pritarimą ir supratimą ji reiškė ne tik po kiekvienos dalies, bet ir – ypač – dalies viduryje" (Neal Zaslaw, *Mozart's Symphonies*, Oxford: Oxford University Press, 1989, p. 311). Iš šio laiško matyti ir tai, kad trikdantis spontaniškas publikos elgesys nebuvo išskirtinis: Mozartas to ir tikėjosi.



1 pav. *Sergejus Prokofjevas, Gavotas Op. 23, Nr. 3, 1–8 taktai.*

natos prieštakčiu). Po jų stipriojoje takto dalyje sulyguotas aštuntinių *arpeggio* paskubinamas it kompensuojant, matyt, pagal senąją *tempo rubato* taisyklę, kurią Prokofjevas gerai išmoko iš savo fortepijono mokytojos Anos Jesipovos – šioji buvo Leschetizky'o („kuris mokėsi pas Czerny, kuris studijavo pas Beethoveną", etc.) ne tik mokinė, bet ir buvusi žmona – arba perėmė iš daugelio tų virtuozų, kurie pirmąjį XX amžiaus dešimtmetį aktyviai koncertavo Rusijoje. Vėliau paaiškėja, kad nežymus tempo paskubinimas nėra atsitiktinis – taip Prokofjevas skambindavo greitus *legato* pasažus (tai patvirtina ir kitų jo įgrotų kūrinių, ypač Trečiojo koncerto fortepijonui, įrašas) (1 pavyzdys).

Šių bruožų visiškai nėra kituose įrašuose, pavyzdžiui, neseniai įgrotame Boriso Bermano – pripažinto Prokofjevo specialisto, įrašiusio visus šio kompozitoriaus kūrinius fortepijonui firmoje *Chandos*. Išgirdęs tai galutinai įsitikini, kad jeigu tekstai laikomi svarbesniais už atlikėjus, net jei atlikėjas pats yra muzikos autorius, tai tekstai yra svarbesni ir už kompozitorius. Jaunesnis pianistas yra visiškai abejingas sakytinei tradicijai, kurią taip ryškiai tęsė pats kompozitorius. (Galima būtų net įsivaizduoti, kaip jis pats aiškina kompozitoriui, koks turėtų būti tempas: „Čia parašyta Allegro *non troppo*, Serioža, *non troppo*!") Jam taškai ir lygos tėra tik taškai ir lygos, o ne tempo nuorodos; jis groja tik tai, „kas parašyta", manydamas, jog tai, kas parašyta, adekvatu pačiam šios muzikos apibūdinimui – netgi susidurdamas su akivaizdžiais garsiniais įrodymais, kad yra priešingai. Jis priėmė nuostatą, kuri jau pati yra tapusi pačia tikriausia sakytine tradicija (nors ir užrašyta Mendelio), kad mėgdžioti kompozitoriaus traktuotę būtų „beprasmė deformacija". Taip man pasakė mano paties fortepijono

mokytojas, kai atsinešiau šią pjesę į pamoką. „Tačiau šitaip groja pats Prokofjevas", – protestavau aš. „Man tai nerūpi, – atrėmė jis, – tai klaidinga."

Kartais gali išgirsti sakant, kad „nenormalūs" autoriniai atlikimai, kaip kad Prokofjevas, skambinantis Prokofjevą, ar Debussy – Debussy kūrinius, yra vertingi patys savaime, nes jie nustato arba paryškina priimtinumo ribas. Tačiau tai nė kiek nepadeda. Aš vis stebiuosi, kodėl gi mes kaip apsėsti nustatinėjame tas ribas. Dvigubai ironiška yra tai, kad, tyrinėjant Prokofjevo atlikimą kartu su jo užrašytomis natomis, matyti, jog jis ganėtinai laisvai elgėsi notacijos atžvilgiu, nesistengdamas išlikti tobulai nuoseklus, t. y. aklai įsikibus laikytis taisyklių. Egzistuoja ištisi traktatai, kuriuose visa tai išdėstyta raštu, nors, žinoma, juose neminimas Prokofjevas. Ne, aš nenoriu pasakyti, kad turėtume priimti Prokofjevo savo paties kūrinio interpretaciją kaip neginčytiną, nes tokią nuomonę palaiko Türkas; tačiau esmė ta, kad aklas šių dienų nusistatymas prieš neužrašytus dalykus yra dar ir kurčias[35].

Paeksperimentuokime mintyse ir akimirkai įsivaizduokime, kad Prokofjevo versiją atliko Bermanas, o Bermano – Prokofjevas. Ar nebūtų dabar „Bermanas" daug negalvojus atmestas kaip „manieringas"? Dar arčiau esmės – ar tas pažodiškas „Prokofjevo" pateikimas dabar neįgytų *didžiulio* autoriteto, nes dabar jis puikiai paremtų *Werktreue* sampratas? Šiuo atveju tai veikiau supaprastintų nei sukomplikuotų idėją apie tai, kas iš tikrųjų apibrėžia ar sudaro „kūrinį". Panaši mintis man toptelėjo, kai Lincolno centro konferencijoje klausiausi Jacobo Lateinerio mielo pranešimo apie Mozarto Rondo a-moll K. 511 rankraštį. Mane sužavėjo Lateinerio pasakojimas apie nedidelę baigiamojo *legato* alteraciją pirmosios frazės pabaigoje ir visiškai įtikino jo apibūdinimas: „genijaus prisilietimas". Ir vis dėlto negalėjau nesuabejoti, ar šio pakeitimo garsas, efektas, jo prasmė arba genialumas būtų nebe toks, jeigu užuot atėjęs į galvą Mozartui rašymo metu, jis būtų dingtelėjęs p. Lateineriui praktikuojantis ar koncerte atliekant šį kūrinį? Atsakymas neabejotinai būtų „ne", bent jau kiek tai susiję su klausytoju; o visgi tai yra neatskiriama *Werktreue* filosofijos dalis, kaip kad pats p. Lateineris nusakė – bet koks spontaniškas įsikišimas yra draudžiamas. Būtų tiesiog tautologiška (nors, kaip ir visų tautologinių teiginių atveju, nepaneigiama) teigti, kad tikrasis genijaus prisilietimas gali priklausyti tik

[35] Tiesiogiai šio teiginio teisingumą patvirtina recenzentai, kurie gyrė Bermano atliktus Prokofjevo kūrinius dėl to, kad (cituojant Peterį G. Davisą) jis įkūnijo „svarbias charakteringas ypatybes, kurios girdėti paties kompozitoriaus įrašuose" (*New York* 24/9, 1991 05 13).

kompozitoriui; tačiau ši tautologija yra pati tikroji *Urtext* ideologijos (netgi jos išplėstu pavidalu) esmė, ir tai buvo vienas veiksnių, taip smaugusių klasikinės muzikos atlikėjų kūrybingumą nuo Mozarto laikų.

Kartais man norisi atsisakyti partitūrų neatsisakant pačių kūrinių – tai yra sugrąžinti muziką prie grynai sakytinės tradicijos, tačiau nesugadinant mūsų godotino repertuaro. Manau, kad kaip klausytojai mes mažų mažiausiai atkreiptume daugiau dėmesio į tuos dalykus, kurie individualius kūrinių atlikimus daro aukso vertės, o kaip atlikėjai būtume labiau linkę sekti jų charizma. Apsvarstykime kitą „manierizmo" atvejį, kuris įdomiai atliepia Prokofjevo metodą atliekant savo gavotą. Arturo Schnabelio įgrotas nedidelis Schuberto Muzikinis momentas f-moll[36] laikomas kontroversišku. Lyga sujungtas šešioliktinių poras (neretai *legato* apima ir po jų einančias aštuntines) garbusis Vienos pianistas, kuris, kaip ir Prokofjevo mokytoja, studijavo pas Leschetizky, atlieka su jau pažįstamu nežymiu postūmiu. (Pamenu, kaip mane paauglystėje tramdydavo kitas mano mokytojas: „Jei Schubertas būtų norėjęs, jis būtų tai užrašęs"; dabar į tai aš atsakyčiau: „Kaip?") Taip pat netikėtos ir nepažymėtos (tačiau giminingos) yra mažos *Luftpausen**, daromos prieš As-dur kadencijas. Kita vertus, Schnabelis ne itin kruopščiai laikosi užrašytų dinamikos ženklų.

Pažymėtos dinamikos daug ištikimiau laikosi (kartu pridėdamas ir daugybę neužrašytos) kitas, jaunesnis, vienietis Paulis Badura-Skoda, kurio interpretacijos[37] kitais atžvilgiais gana ryškiai primena Schnabelio įgrotąsias. Jis irgi leidžia sau tą patį neužrašytą suporuotų šešioliktinių pulsavimą. Ar jis tik imituoja garsiojo pirmtako išradimą? Ar Schnabelis mėgdžiojo Leschetizky? Ar tai reiškia, kad, kaip pasakytų Mendelis, jie neturėjo „jokios koncepcijos, kaip [tai] atsirado ar koks buvo [viso to] pirminis tikslas"? O gal, tiesą sakant, mes čia susiduriame su dviem menininkais, kurie žino, kaip ištarti *Zwirnknäulerl***?[38]

[36] Angel COLH-308, įrašytas 1937 m.

* Oro pauzės (*vok.*). Staigi pauzė, logiškai susieta su muzikos kūriniu, tačiau jame nepažymėta.

[37] Westminster XWN 18161, c. 1960 m.

** *Zwirnknäulerl* – austriškas vokiško žodžio *Zwirnknäuel* (siūlų kamuolėlis) variantas.

[38] Žr.: Claudia von Canon, „Zwirnknäulerl: A Note on the Performance of Johann Strauss et al.", *19th-Century Music*, 2, 1978–1979, p. 82–84. Nors ir parašytas lengvu stiliumi, šis straipsnis yra viena iš nedaugelio muzikologinių diskusijų, kur rimtai žvelgiama į „sakytinę" atlikimo meno tradiciją – šiuo atveju ji visiškai tiesiogiai sakytinė; straipsnyje atskleidžiama, kaip būdingi Vienos šokių ritmai atspindi vieniečių šnekamąją kalbą.

Tai vienietiškas išmislas; Sviatoslavas Richteris ar Emilis Gilelsas to nesuprastų, kas ir girdėti jų įrašuose[39].

Bet koks iš tiesų šio metodo statusas? Ar jis siekia Schuberto laikus? O gal jis žymi „beveik neatpažįstamo pakeitimo" pradžią? Ar tai „pažinta", ar „menama" tradicija? Ar jį sankcionavo kuris nors autoritetas? Kuris? Ar jis pats turi autoriteto galią? Kam? Ar turi kokią vertę? Kas čia yra vertinga? Ar redaktoriai turėtų į tokį dalyką atkreipti dėmesį? Ar jie turėtų „išvaduoti" atlikėjus nuo bet kokios „pareigos" jo atžvilgiu? Ar kritikai turėtų tokiam metodui pritarti? O gal turėtų pasmerkti? O gal mums reikėtų aplink kūrinį apibrėžti „magišką ratą" – pakankamai didelį, kad apimtų visus ritminius variantus? O jeigu ne, tai kur turėtume brėžti ribą? Kas iškris už šios ribos? Kai pradedi uždavinėti tokius klausimus, Roberto Doningtono „paprastas ir kategoriškas" atkirtis atlikėjiškosios praktikos fundamentalizmo skeptikams – *„Autentiškumas yra muzikos ir atlikimo sutapimas"* – vargu bau pasirodys mažiau komplikuotas ir neapibrėžtas. „'Grok dabar taip, kaip buvo grojama originaliai' yra visiškai nebloga pradžia norint tai pasiekti", – patikslina jis toliau[40]. Bet kadangi paaiškėja, kad teiginiu „groti taip, kaip buvo grojama originaliai" – ir tik vieninteliu tokiu – jis kaip tik ir nori apibrėžti „sutapimo" sąvoką, toks paaiškėjimas tik pagilina dviprasmybę dar viena neįveikiama tautologija.

Tradicija sugrąžinta?

Humanistu buvo įvardytas asmuo, kuris nepripažįsta autoriteto, tačiau gerbia tradiciją[41]. Mūsų liberalioji švietimo sistema buvo sukurta remiantis šiuo principu. Šio amžiaus istorija* ligi šiol mus visus įtikino, kad estetiškai gundantiems determinizmo ir utopizmo paprastumams reikia priešintis visur, kur tik

[39] Richter: Melodija D-011755, JAV išleista *Monitor* MC 2057 (c. 1960); Gilels: Melodija S-40082, JAV išleista *Musical heritage Society* MHS 4025 (1979). Čia vėlgi tikra likimo ironija – kūrinys pirmą kartą buvo išleistas almanache *Album musical* (Vienna: Sauer & Leidesdorf, 1823) pavadinimu „Air russe".

[40] Robert Donington, „The Present Position of Authenticity", *Performance Practice Review*, 2, 1989, p. 117.

[41] Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Chicago: University of Chicago Press, 1955, p. 3. [lietuviškas vertimas *Prasmė vizualiniuose menuose*, Vilnius: Baltos lankos, 2002, p. 13: „Vadinasi, humanistas nepripažįsta autoriteto. Tačiau jis gerbia tradiciją".]

* Galvoje turimas XX a.

jie išlenda paviršiun, ir kad nuolat iš naujo persvarstomos visuomenės normos, kad ir koks prastas kratinys jos būtų, yra vienintelis dalykas, kurį verta ginti. Kaip tik todėl mane taip slegia, o galiausiai ir atrodo grėsminga tai, kad tokia didžiulė retorikos dalis tame tebesitęsiančiame „bufonų kare" palaiko priešingą poziciją – t. y. gerbia autoritetą ir atmeta tradiciją.

Tai yra autentiška modernizmo retorika; tiksliau pasakius – tokia, kokią savo paskutiniuoju išsišokimu įkūnijo Generalisimas Boulezas, kuris viename iš žurnalo *Early Music* numerių[42] „gieda ditirambus amnezijai". Nepaisant jam įprastos barbariškos išraiškos ir smurtingo vaizdingumo, Boulezo postringavimai yra keisti ir šlubuojantys, nes jis naiviai palaikė savo skaitytojus ne tuo, kuo jie yra. Jis kreipėsi jau toli gražu ne į lengvai įbauginamų tradicionalistų gentį (kurią jis galbūt galėjo prisiminti iš *Early Music* antikvarinės nekaltybės amžiaus), bet į autoritarinius skaitytojus be atminties – tokius pat bekompromisius kaip jis pats. Šaukiant „nėra tokio dalyko kaip tradicija"[43] šitos minios nepavyks išgąsdinti; jai apie tai buvo rėkta metų metus. Boulezas tradicijos atžvilgiu niekuomet nėra pareiškęs nieko karingiau ir priešiškiau nei Clive'as Brownas, kuris kitoje to paties numerio vietoje sumenkina daugybę Haydno kūrinių autentiškais laikotarpio instrumentais įrašų dėl to, kad atlikėjai taip visiškai ir neištrynė iš atminties prisiminimų apie tai, ko buvo mokyti[44].

Galbūt pats laikas surengti kontrataką – prieš autoritetus, prieš utopiją, prieš grynumą – vardan tradicijos, kaip ją suvokia hermeneutai: sudėtinės, daugiaautorinės, atviros, prisitaikančios, galų gale *netvarkingos*, o todėl ir žmogiškos. Žinoma, tegu autentistinio eksperimento srovė teka toliau. Sėkmingais atvejais tai pats geriausias šiuo metu vykstantis dalykas, o jo komercinė sėkmė yra viskas, ko mums reikia jo autentiškumui įrodyti. Tai autentiškumas, gimęs iš jo neginčijamo aktualumo mūsų savivokai šiuo momentu ir tai kultūrai, kurią išradome. Mėgstame tai, kas yra autentiška, nes autentiška yra tai, ką mėgstame. Siekti aukštesnio ar objektyvesnio kriterijaus reikštų sumaišyti atlikimo tikslus su mokslinio tyrinėjimo užduotimis; tvirtinu ir tvirtinsiu, kad skirtumas tarp jų egzistuoja. Autentiškas atlikimas, būdamas ištikimas ne senovės, bet modernybės vaikas, šia prasme yra visiškai tradiciškas. Jis tvirtai laikosi

[42] Pierre Boulez, „The Vestal Virgin and the Fire-stealer: Memory, Creation and Authenticity", *Early Music* 18, 1990, p. 355.

[43] Ibid., p. 358.

[44] Įrašų recenzija, *Early Music* 18, 1990, p. 483–486.

toje didžiojo Telefono žaidimo, kurį vadiname kultūra, perdavimo-priėmimo linijoje. Tačiau tas apdujėlis ir toliau nesiliauja bjauriai tvirtinęs priešingai; ir kol imperatorius žygiuoja parade, aš ir toliau stovėsiu minioje kartu su kitais mažais berniukais.

Pastarojo meto mokslinėje, kritinėje ir net praktinėje veikloje aš įžvelgiu tam tikrus vilčių teikiančius šio sukilimo malšinimo ženklus. Plačios apimties vadovėlyje dirigentams Davidas Epsteinas siekia atgaivinti (ar įtvirtinti) proporcinio tempo idealą. Jo tema, be abejo, nėra visiškai neutopiška (lygiai kaip manęs pernelyg nežavi ir dažni jo apeliavimai į biologinę ar istorinę būtinybę). Tačiau empiriniai šio autoriaus realiuose įrašuose užfiksuotų tempo santykių tyrimai atskleidė, kaip sakytinė tradicija neretai priskirdavo proporcinius tempo santykius konkretiems kūriniams (tokiems kaip, pavyzdžiui, Schumanno simfonijos), kurių tikslios metronomo nuorodos iš tiesų nebuvo sukoordinuotos proporciškai. Čia man ypač įdomu ir gaivu atrodo tai, kaip Epsteinas, užuot savo įžvalgomis toliau mušęs seną, pavargusį „neklystančio kompozitoriaus-kūrėjo" būgną, randa drąsos pareikšti, jog tokiais atvejais kompozitorius buvo neteisus, o tradicija – teisi[45]. Jis nori pasakyti, kad socialinis ritminių struktūrų tarpininkavimas padeda muzikai išlikti gyvai. Tai kaip tik ir sudaro tradicijos esmę: kas ji yra, ką daro ir kodėl yra vertinga. Nors tai ir prieštarauja pačiai švenčiausiai, taip sakant, modernizmo dogmai, klientas ne visuomet yra neteisus.

Manau, šiuo metu esame – netgi akademiniuose sluoksniuose – gerokai atviresni šiai idėjai nei buvome ligi šiol. Norėčiau tikėti, kad akademinių atlikėjų publika daugiau galbūt nebereaguos su tokiu nevaržomu juoku, kokį man kartą teko stebėti vos prieš keletą metų, kai vienas kampanijoje dalyvaujantis mokslininkas išjuokė žurnalistą dėl to, jog šis tradicinę aukštą natą Verdi operose pavadino italų tautos dovana kompozitoriui. Kita vertus, atplėšti Verdi (ir Donizetti, ir Rossini) nuo tautos – tai vadinasi, juos uoliai tekstualizuoti – buvo vienas iš būdų, kaip itališka opera XX amžiaus septintuoju bei aštuntuoju dešimtmečiais buvo sugrąžinta į kanoną. Kaip toli ir kaip greitai viskas pasikeitė, rodo ir tas faktas, kad toks rimtas muzikas kaip Davidas Epsteinas dabar jau gali pripažinti ir netgi aprobuoti mastą, kokiu vokiečių simfoninė literatūra tapo folkloru.

[45] David Epstein, *Shaping Time: Music, the Brain, and Performances*, New York: Schirmer Books, 1995.

Tai yra akivaizdžiai postmodernus požiūris, tačiau jis nėra naujas. Tiesą sakant, jis gerokai senesnis už tą „istorinę" ideologiją, kurios vietą šiuo metu siekia užimti. Nenoriu pasakyti, kad istorizmui atstovaujantys atlikėjai neturės vietos decentralizuotoje muzikinėje santvarkoje. Jie turės ypatingą galimybę – kai tik praeityje paliks teksto fetišą bei nešvarią sąžinę, kuria šis alsuoja, ir taps iš tiesų istoriški – nurodyti vieną iš galimų kelių, kaip ištrūkti iš tos nespontaniško nekūrybiškumo dykumos, kurioje šiuo metu džiūsta klasikinė muzika. Žinoma, jie turi šansą tai padaryti tik tokiu atveju, jei išdrįstų žengti kitą žingsnį, o ne sustoti ties jau pasiektu. Jie privalo save suvokti ne kaip sakytinės tradicijos pakaitalą, o kaip jos dalį.

Ir čia, laimei, jau galiu baigti pamokslą, nes kaip tik tai, regis, šiuo metu ir vyksta. Kodėl istorinis atlikimas per pastarąjį dešimtmetį taip įspūdingai patobulėjo? Kodėl girdime daug mažiau to nykaus baladojimo, kokį girdėdavome anksčiau, daug mažiau ir tos erzinančios *messa di voce**? Ne todėl, kad atlikėjai ėmė skaityti geresnius traktatus (traktatai nepasikeitė) ar kad jų instrumentai tobulėja (nors, žinoma, tai vyksta). Taip esti dėl to, kad jie nebėra vien supančioti dokumentų. Jie atidžiai klausosi ir varžosi vienas su kitu, pradeda jauni ir vadovaujami labiau patyrusių mokytojų, vis dažniau suvokia save veikiau kaip normalius, o ne kaip nukrypusius nuo normos ar nepritampančius muzikinės visuomenės narius. Trumpai tariant, judėjimas pagimdė gyvybingą sakytinę tradiciją. Aplink šį modernų autentišką produktą, kuriuo taip žaviuosi, radosi drąsi socialinė praktika, kuri paklūsta savo pačios diktatui, vis labiau įsibėgėja, tampa vis labiau eklektiška, „užsiteršusi", įtaigi. Ar tai tik graži svajonė? Veikiausiai ne; Alfredas Brendelis pajuto tą patį reiškinį: „Principus, vadovėlines taisykles ir sustabarėjusias idėjas [dabar] valdo muzikantai, kuriems muzika yra *visų* jos dalių suma. Interpretacijos tapo mažiau dogmatiškos ir labiau asmeniškos"[46].

Taigi pokyčių variklis pūškuoja tolyn. Įgytos ypatybės paveldimos socialiai. Jaunesnieji grupės nariai pradeda ten, kur senieji baigia. Netrukus visi improvizuos kadencijas, puošmenomis dailins arijas, improvizuos įvairiomis temomis atsiduodami muzikavimo malonumui – arba jie tai darys, jei mes jiems leisime. Tad užmirškime utopiją. Nutraukime autoritarinę propagandą. Daugiau

* Viena svarbiausių XVII–XVIII a. *belcanto* technikų – laipsniškas balso stiprinimas ir tildymas.

[46] Alfred Brendel, *Music Sounded Out*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1990, p. 223.

jokios neobjektyvios, vienašališkos argumentacijos! Jokių Eichmanno gynybų! Gal galėtume tiesiog kiek atsitraukti ir leisti tradicijai veikti pačiai? Aš tai padarysiu, jei ir jūs tą padarysite.

Post scriptum, 1994

Suartėjimas su etnomuzikologija, apie kurį pradėta kalbėti šiame straipsnyje, šiuo metu jau yra tapęs apčiuopiama decentralizuota „netituluotos" muzikologijos srove, kas savo ruožtu savotiškai paliudija savito muzikologinio postmodernizmo radimąsi. Etnomuzikologinį (ar motininių etnomuzikologijos disciplinų – antropologijos ir sociologijos) pasiruošimą turintys mokslininkai pradėjo tyrinėti Vakarų akademinę muziką ir jos institucijas. Prie iškilių šios srities pasiekimų priskirtina Henry'o Kingsbury'o studija *Muzika, talentas ir atlikimas**, kurią minėjau savo knygos *Tekstas ir veiksmas* (*Text&Act*) įvade. (Panaši studija apie IRCAM, technokratinę Pierre'o Boulezo imperiją, kurią parašė britų mokslininkė Georgina Born, turėtų būti išleista anksčiau, nei šie šios esė žodžiai išvys dienos šviesą**.) Ir atvirkščiai, muzikos istorikai ėmė savintis etnomuzikologų pažiūras bei klausiamąsias technikas, ypač kiek tai susiję su 16-toje išnašoje minimais dalykais. Etaloninis šios srities veikalas yra Peterio Jeffery'o knyga *Permąstant praeities muzikines kultūras: etnomuzikologija grigališkojo choralo tyrinėjimuose****. Ir Kingsbury'o, ir Jeffery'o veikalai gali daug išmokyti studijuojantįjį atlikimo praktikas – nesvarbu, ar tema būtų traktuojama vidujai (kaip empirinio tyrinėjimo sritis), ar išoriškai (kaip metamuzikologinis tyrimas).

Radikaliai oponuodami tradicijai bei pseudotradicionalizmui (pastarasis esti priešakinėse pozicijose įteisinant modernistinį autoritarizmą), šios esė teiginiai įvairiai susišaukia su mintimis, išdėstytomis įtakingame straipsnių rinkinyje, kurio vienas iš sudarytojų yra žymus britų istorikas marksistas Ericas

* Henry Kingsbury, *Music, Talent, and Performance: A Conservatory Cultural System*, Philadelphia: Temple University Press, 1988.

** Turimas galvoje ženklus kultūrinės muzikologijos veikalas – Georgina Born, *Rationalizing Culture. IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-garde*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995.

*** Peter Jeffery, *Re-Envisioning Past Musical Cultures: Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*, Chicago: University of Chicago Press, 1992.

Hobsbawmas[47]. Redaktorių įžangoje esama keleto provokacinio pobūdžio formuluočių, kurios visiškai nepastebėtos galėtų laisvai nuslysti į bet kurį mano straipsnį, pavyzdžiui: „naujovė nėra naujesnė dėl to, kad ji lengvai sugeba apsirengti kaip senovė" (p. 5); arba „[ten], kur [tradicijos] išrandamos, taip dažniausiai įvyksta ne dėl to, kad senieji metodai jau nebėra pasiekiami ar gyvybingi, bet todėl, kad jie tyčia daugiau nebenaudojami ar pritaikomi" (p. 8). Kitoje vietoje Hobsbawmas kalba apie tvarų modelį, pagal kurį tradiciją ginantys ar tradicijų atgaivinimą remiantys judėjimai sutampa su socialiai pragaištingais istoriniais įvykiais ir pasireiškia kaip reakcija į juos.

Hobsbawmas išrastąsias tradicijas skirsto į „tris persidengiančius tipus":

a. tos, kurios nustato, įteisina arba simbolizuoja grupių, tikrų arba dirbtinių bendruomenių socialinį ryšį ar narystę;
b. tos, kurios įkuria arba įteisina galios institucijas, statusą ar santykius;
c. tos, kurių svarbiausias tikslas yra suvisuomeninimas, įsitikinimų, vertybių sistemos bei elgsenos normų įdiegimas (p. 9).

Nenuostabu, kad kaip istorikas, kurio pirmutinė tyrinėjimų sritis yra nacionalizmas, Hobsbawmas „a" tipą laiko vyraujančiu, tuo tarpu kiti du (siejami daugiausia su kolonializmu) „laikomi numanomais ar išplaukiančiais iš susitapatinimo su 'bendruomene' pojūčio ir/ar institucijomis, kurios reprezentuoja, išreiškia ar simbolizuoja ją kaip 'tautą'".

Hobsbawmo „b" tipas, regis, dera su kai kuriais atlikimo praktikos doktrinos aspektais (plg. Nealo Zaslawo „dokumentinę tradiciją", aptartą [knygos *Tekstas ir veiksmas*] Įvade). Tačiau kol nebus plačiau ištyrinėta senosios muzikos institucinės istorijos sritis (tai, mano žiniomis, iki šiol buvo daroma tik neoficialiai[48]), neįmanoma nustatyti, kaip Hobsbawmo modelis tinka klasikinės muzikos sferai. Santūrumas pritaikant tiek daug liūdnai pagarsėjusių ir nepastovių komponentų turintį modelį yra neabejotinai pageidautinas.

[47] Eric Hobsbawm, Terence Ranger, eds., *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

[48] Tiek Harry'o Haskello knyga *The Early Music Revival: A History* (London: Thames and Hudson, 1988), tiek Kenyono rinkinyje publikuotas Howardo Mayerio Browno straipsnis „Pedantry or Liberation? A Sketch of the Historical Performance Movement" tėra skaitalai, kurių dėmesys labiau sutelktas į individus ir jų karjeras nei į institucijas.

Neatsargus peršokimas prie išvadų nežymiai atsiduotų suokalbišku teorizavimu, kur motyvai neatsakingai numanomi iš gautų rezultatų. Gana daug pasakantis tokio tipo samprotavimų pavyzdys yra šis Roberto Walserio, populiariosios muzikos tyrinėtojo, tvirtinimas:

> Klasikinė muzika yra kažkas tokio, ką Ericas Hobsbawmas vadina „išrastąja tradicija", kurioje dabartiniai interesai konstruoja rišlią praeitį, idant būtų sukurtos ar įteisintos šių dienų institucijos ir socialiniai santykiai. Klasikinio kanono kratinys – aristokratinė ir buržuazinė muzika; akademinė, religinė ir pasaulietinė; muzika viešiems koncertams, privatiems pobūviams ir šokiams – pasiekia darną tik dėl savo, kaip prestižiškiausios dvidešimtojo amžiaus muzikinės kultūros, funkcijos.[49]

Šio „konstravimo" procesą, neretai vadinamą „kanonizavimu", išties vertėtų patyrinėti – kai kurie muzikologai bei istorikai, kurių darbai cituojami ketvirtojoje šios knygos esė*, jau ėmėsi šios užduoties[50]. Tačiau anaiptol nėra akivaizdu, kad šis legitimacijos procesas labiau atitinka Hobsbawmo „išrastosios" tradicijos apibrėžimą – t. y., iš vieno aiškaus šaltinio gimusią ir vieną lengvai atpažįstamą tikslą turinčią tradiciją – negu tiesiog tradiciją, kaip ji paprastai suprantama. (Tokios Hobsbawmo tipo „išrastosios tradicijos" pavyzdys galėtų būti Padėkos dienos įvedimas devynioliktojo amžiaus viduryje, siekiant įteisinti požiūrį, kad Amerikos istorija siekia septynioliktąjį šimtmetį.) Kaip nėra akivaizdu ir tai, kad hierarchinės išrastosios tradicijos skirtųsi nuo įprastinių tradicijų kokiais nors bruožais, kurie patvirtintų Walserio teiginį apie klasikinę muziką. Pasak Allano Hansono, kurio darbas ir paskatino šios esė atsiradimą, jos nesiskiria. (Prisiminkite Hansono straipsnyje pacituotą „įprastinės" tradicijos apibrėžimą: „Mėginimas perskaityti dabartį praeities sąvokomis, aprašant praeitį dabarties sąvokomis".) Walserio bandymas atskleisti klasikinio kanono neautentiškumą vien pabrėžiant jo heterogeniškumą bet kuriuo atveju atrodo kaip mėginimas pereiti į purizmo diskursą, kurį jis pats kitur, puikiai argumentuodamas, atmeta – kaip ir Hansonas bei dauguma etnomuzikologų.

[49] Robert Walser, „Eruptions: Heavy Metal Appropriations of Classical Virtuosity", *Popular Music*, 11, 1992, p. 265.

* „The Pastness of the Present and the Presence of the Past", in *Text&Act*, p. 90–154.

[50] Šių tyrinėjimų, išspausdintų jau po 4-osios esė pasirodymo, antologiją galima surasti šioje knygoje: Katherine Bergeron, Philip V. Bohlman, eds., *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*, Chicago: University of Chicago Press, 1992.

Vis dėlto nuolat kyla klausimas, kaip tradicijos – išrastosios ir kitokios – įgyja savo teisėtumą; klausimas, kurio įsikibę laikosi sąmokslo teoretikai. Žinoma, jų skepticizmas yra patrauklus (tai mielai pripažįsta ir Hobsbawmas), nes tradicijos paprastai būna išrandamos politinės (ar, kapitalizmo sąlygomis, komercinės) manipuliacijos tikslais. „Šiuo mastu, – rašo jis, – tokiai manipuliacijai oponuojantys sąmokslo teoretikai savo pusėje turi ne vien tikėtinumą, bet ir įrodymus“[51]. Kritinių standartų jie nepasiekia tik lengvabūdiškai manydami, jog šie sąmokslininkai išnaudotojai yra visagaliai. Kaip pastebi Hobsbawmas, „patys sėkmingiausi manipuliacijos pavyzdžiai yra tuomet, kai eksploatuojamos praktikos, kurios aiškiai atitinka pajaustus – nebūtinai aiškiai suprastus – konkrečių žmonių grupių poreikius. [...] Istoriko pareiga ir yra jas retrospektyviai atrasti – tačiau sykiu ir suprasti, kodėl kintančių visuomenių istorinių permainų sąlygomis tokius poreikius imama jausti“[52]. Kaip jau esu sakęs, reikia užfiksuoti ne tik įtikinėtojus, bet ir įtikinamuosius; o tai, kas iš viso to išsirutulios, kaip tik ir bus supratimas ne tik apie „išrastą“ autentiškumą, bet ir (kaip mus užtikrina Allanas Hansonas) apie tai, kas iš tiesų autentiška.

Versta iš: Richard Taruskin, „Tradition and Authority“, in *Text&Act. Essays on Music and Performance*, New York, Oxford: Oxford University Press, 1995, p. 173–201.
Vertė Jonas Vilimas ir Lina Navickaitė.

[51] Eric Hobsbawm, Terence Ranger, eds., *The Invention of Tradition*, p. 307.
[52] Ibid.

JOSEPH HOROWITZ

Mozartas kaip puskultūrė
Snobiško garbinimo visuotinumas

Mozartas, kuris mirė neturtingas, niekuomet nemokėjo savęs tinkamai pateikti. Tikrasis jo gyvenimas, jo tikroji muzika, nors ir nebūdama nepatraukli, daugiausia domino išsilavinusį elitą. Prireikė Peterio Shafferio, kad, praėjus dviem šimtmečiams, klasikinės muzikos naujokai nebegalėtų atsispirti Mozarto žavesiui.

Veiksminga Shafferio populiarinimo strategija yra dvejopa. Pirma, jis supaprastina temą. Palyginti su visomis sujauktomis detalėmis, būdingomis tikrajam Mozarto gyvenimui, Shafferio versija – jo pjesėje *Amadėjus* (*Amadeus*) – yra tvarkinga, schematiška ir nuostabiai teatrališka. Skirtingai nuo abstrakčiu turiniu pasižyminčių Mozarto simfonijų bei koncertų, Shafferio parinkti muzikos pavyzdžiai iš Serenados pučiamiesiems B-dur, Koncerto fortepijonui d-moll bei *Sinfonia Concertante* smuikui ir altui (visi jie naudojami Milošo Formano režisuotame filme *Amadėjus*) kino vaizdinius papuošia taip patraukliai ir informatyviai, kad mes tiksliai žinome, ką reikia galvoti ir jausti. It neprilygstamas konditeris, Shafferis net ir Mozarto nepriteklių skausmą ar jo *Dies irae* šaižumą priverčia nuryti taip pat lengvai, kaip vaistus nuo kosulio saldžiame sirupe.

Antrasis Shafferio populiarinimo technikos aspektas primena saldainio įpakavimą: ji pati (kaip ir saldainis) esti puikus gaminys – įmantrus, tačiau sykiu neabejotinai skoningas. Kitaip tariant, kitaip nei Holivude sukurtos didžiųjų kompozitorių populiarizacijos, *Amadėjus* akivaizdžiai pretenduoja būti laikomas aukštuoju menu. Visiškai atmesdami lengvabūdišką tokių filmų kaip *Prisiminimo daina* (*A Song to Remember*) (su Corneliu Wilde'u Chopino vaidmenyje) ar *Meilės daina* (*Song of Love*) (su Schumanną vaidinančiu Paulu Henreidu ir Brahmso vaidmenį sukūrusiu Robertu Walkeriu) vulgarumą, Shafferis ir Formanas iškelia rafinuotos vaidybos ir pastatymo reikšmę; šis jų siekis nuoširdus, o ne oportunistinis. Jie patiria didžiulį ir net neslepiamą malonumą,

aukštindami „amžinąjį“ ir „didįjį“. Kuo aukštesnis pjedestalas, tuo labiau jiems patinka žvelgti aukštyn.

Kaip tik tokį veiksmingą masiškumo ir snobiškumo sukryžminimą Dwightas Macdonaldas savo žymiajame 1960-ųjų straipsnyje pavadino *„midcult“**. Puskultūrė pasižymi esminėmis masinės kultūros savybėmis – iš anksto paruoštomis formulėmis bei numatytomis reakcijomis, – tačiau visa tai „vykusiai pridengiama kultūros figos lapeliu“. Ji „apsimeta paisanti aukštosios kultūros standartų, nors iš tiesų juos gerokai atskiedžia ir suvulgarina“. Ne ciniškai, bet visiškai nuoširdžiai ji „pirmiausia siekia universalumo“. Ji it „visur prasiskverbiantis drungnas dumblas“. Macdonaldas pateikia tokius pavyzdžius kaip *Senis ir jūra, Mūsų miestelis,* o taip pat Rodgersą ir Hammersteiną**.

Kaip teigia Macdonaldas (ir kaip patvirtina *Amadėjus*), paprasta biografija – kad ir koks didingas būtų jos subjektas – negali būti laikoma puskultūre. Shafferio pateikta Mozarto interpretacija – įspūdingesnė, „rimtesnė“. Jis mums siūlo ne Mozarto gyvenimo istoriją, bet (kaip jis pats kartą yra pasakęs) „fantaziją, paremtą Mozarto gyvenimo įvykiais“. Kaip ir Puškinas pjesėje *Mocartas ir Saljeris* ar Rimskis-Korsakovas operoje pagal Puškiną, Shafferis išeities tašku pasirenka legendą, esą Mozartą nunuodijo Vienos imperatoriškojo dvaro kapelmeisteris. Tačiau skirtingai nei Puškinas ar Rimskis-Korsakovas, Shafferis iškelia universalų klausimą: „Koks ryšys tarp kūrybingumo ir asmenybės“? Atidžiai išstudijavęs kartais nešvankią Mozarto laiškų bei muzikinių „niekučių“ kalbą, jo nesvietišką nepraktiškumą ir slėpiningus kompozicinius sugebėjimus, pjesės autorius tapo kompozitoriaus – kvailoko peraugusio vaiko, kone bepročio mokslininko – portretą. Shafferio Salieri šį paradoksą išreiškia piktai kreipdamasis į Dievą: „Tu pasirinkai savo įrankiu nešvankų berniūkštį“. Tai ir tampa *Amadėjaus* siužeto varikliu: trokšdamas nemirtingumo, kurio, kaip pats žino, jis niekuomet nepasieks, įžymus ir darbštus Salieri pavydi nerūpestingam, neišauklėtam Mozartui, kurio nemirtingumas bus tiek pat automatiškas,

* Puskultūrė (*angl.*, žodžių „miesčionių“ ir „kultūra“ (*middlebrow* + *culture*) junginio trumpinys) žymi intelektualiosios bei meninės kultūros pavidalą, turintį tiek aukštosios, tiek masinės kultūros bruožų, tačiau nesantį nė viena iš jų.

** *Senis ir jūra* (*The Old Man and the Sea*, 1952) – Ernesto Hemingway'aus apysaka, *Mūsų miestelis* (*Our Town*, 1938) – Thorntono Wilderio pjesė; Richardas Rodgersas ir Oscaras Hammersteinas – garsūs Brodvėjaus miuziklų (žinomiausias iš jų – *Muzikos garsai*) ir daugybės populiarių dainų (ne vieną jų savo repertuare turėjo tokie popmuzikos korifėjai kaip Frankas Sinatra) kūrėjai.

kaip ir tas procesas, kurio metu Dievas jam „diktuoja" simfonijas ir operas. Ne tik Salieri, bet ir Shafferio akimis žiūrint, Mozartas yra „pats Dievo balsas". Taigi ir jo muzika yra tobula, nesenstanti, „absoliuti".

Didžiojo meno mistifikavimas jau pats savaime yra puskultūrės principas – pagrindinis jos gero tono ir paviršutiniško požiūrio šaltinis. Būdami susiję su Mozarto dieviškumu, jo „didžiosios" simfonijos bei koncertai (kaip ir apskritai visi garsieji paveikslai bei knygos) yra šventi ir nepasiekiami. Jie gyvuoja ten aukštybėse ir taip pat – o tai ne mažiau reikšminga – tolimoje praeityje. Tai, jog jie jau seniai žinomi, suteikia jiems ypatingą jaukumą. Mes nesiruošiame su jais sąveikauti čia ir dabar. Mes mėgaujamės raminančia jų aura. Pati muzika, kaip Shafferis rašo pjesėje *Amadėjus*, yra „Dievo menas".

Šias įžvalgas Shafferis supaprastino straipsnyje „Pagerbiant Mozartą (Paying Homage to Mozart)", išspausdintame *New York Times Magazine* 1984 metų rugsėjo 2 dieną, filmo *Amadėjus* pasirodymo proga. Muzika, rašo jis, kuriama „danguje". Mozartas yra „užburtoji fleita Dievo lūpose. [...] Jis mirė, atlikęs milžinišką stulbinančio transponavimo darbą". „Laikas nepajėgus sumenkinti" „tobulų", „nepriekaištingų" geriausių Mozarto kompozicijų. Išties filmuojant *Amadėjų* tie patys Mozarto kūriniai buvo grojami vėl ir vėl. „Didžioji dalis muzikos, su kuria būtų šitaip elgiamasi, labai greitai nusibostų; tačiau niekas, ką mes grojome iš Mozarto kūrybos – nesvarbu, kaip dažnai kartojama – niekad taip ir neišsikvėpė, nepradėjo erzinti, neprarado savo galios žavėti. [...] Pati ši muzika pasižymi nepažeidžiamumu, įgalinančiu atsispirti nepaliaujamiems kartojimams. [...] Tai, jog Mozartas žinojo paslaptį, kaip išlikti nepaliestam, aš supratau jau bemaž prieš 40 metų". (Žymiai labiau jaudinantis Ferruccio Busoni pastebėjimas, kurį jis atskleidžia 1906 metų rugpjūčio 2 dienos laiške žmonai: „Metų metais mano pagarba *Figaro* partitūrai išliko nepakitusi, tarsi švyturys audringoje jūroje. Tačiau prieš savaitę peržvelgęs ją vėl, aš pirmą kartą pastebėjau tam tikras žmogiškas silpnybes; ir mano sielą apėmė džiaugsmas suvokus, jog nesu taip baisiai nuo jos atsilikęs, kaip kad maniau; džiaugiausi nepaisant to, kad šis atradimas buvo ir tikras praradimas, drauge liudijantis, jog visai žmogiškai veiklai taip trūksta ilgaamžiškumo [jau nekalbant apie mano paties veiklą!].")

Shafferiui nepriimtinas kalbėjimas „apie genijų miglotais bei pakylėtais žodžiais". Štai koks jis konkretus ir tikslus: „Dievas, kurį aš išpažįstu, gyvena, pavyzdžiui, Mozarto *Gedulingos masonų muzikos* (*Maurerrische Trauermusik*)

atkarpoje nuo 34 iki 44 takto". Jis priešinasi „sentimentaliai klaidingai nuomonei", kuria vadovaujantis Mozartas stereotipiškai suvokiamas kaip „žavingas, tačiau kiek nerimtas" autorius, o jo bažnytiniai kūriniai atmetami kaip pernelyg „pasaulietiški ir netgi paviršutiniški". Shafferio supratimu, „keturiasdešimt šeši *Ave Verum Corpus* taktai pasižymi daug didesniu pamaldumu nei visas *Parsifalis*". Jis mano, jog klausantis lėtosios Mozarto klarnetinio kvinteto dalies „nuožmus Beethoveno audringumas ima rodytis pernelyg įkyrus, o ašaringi Mahlerio pasikartojimai – itin isteriški". Kalbėdamas apie paties Mozarto kūrybą, Simfoniją Nr. 39 Shafferis laiko „žymiai didingesne" už Simfoniją Nr. 40, o *Jupiterio* finalą – „vienu didžiausių meno pasiekimų". Apgailestaudamas jis atranda, jog opera *Don Žuanas* kenčia dėl „padriko ir teatrui netinkamo libreto". Tuo tarpu *Užburtoji fleita* „žmonėms yra beveik pernelyg gera".

Tad pagaliau, kodėl gi Mozartas yra toks didis? Kaip mistifikuodamas rašo Shafferis, apie tokius dalykus paprasčiausiai negalima kalbėti; didis menas pačia savo apibrėžtimi nepaklūsta mirtingųjų analizei ir supratimui[1].

[1] Dar iki Shafferio taip ryškiai išreikštos nuostatos, kad verčiau rinktis akimirką iš Mozarto nei visą vakarą su Wagnerio muzika, kritikas Lawrence'as Gilmanas kartą rašė: „Mes jau verčiau klausytume, kaip Toscanini diriguoja C-dur gamos atlikimui, negu tai, kaip p. Batutovičius ar p. Fortepijonas diriguoja Brahmso Pirmąją simfoniją". Kai jo kolega B. H. Hagginas suabejojo tokiu požiūriu, Gilmanas atrėžė dar stipriau: „Kai kuriems iš mūsų labiau patiktų klausytis, kaip Wanda Landowska skambina vieną Mozarto ornamentikos taktą, negu girdėti, kaip p. Poundergoodas atlieka visą Koncertą d-moll. Mes mieliau pasiklausytume Friedricho Schorro, dainuojančio antrojo *Valkirijos* veiksmo *„Das Ende! Das Ende!"*, nei girdėtume, kaip eilinis vokiečių baritonas dainuoja visą Wotano partiją". Prisiekęs Toscanini gerbėjas Gilmanas suvaidino esminį vaidmenį formuojant bei palaikant Toscanini kultą Amerikoje iki jo mirties 1939-aisiais. Kaip ir Shafferio atveju, Gilmano „puskultūrinis" mentalitetas sėkmingai derino populistinius principus ir pakylėtą metaforą. Panašiai, kaip Shafferis brangino ir vertino Mozartą, Toscanini pasekėjai (jie visi buvo ir muzikos žinovai) kompozitorius bei kūrinius vertindavo tik pagal jų vietą didybės skalėje. Olinas Downesas iš *New York Times* sumenkino *Pastoralinę* simfoniją kaip „kūrinį, kuris, nepaisant viso jo žavesio, niekuomet nebuvo įrašytas tarp didingiausių Beethoveno kūrinių". Samuelis Chotzinoffas iš *New York Post* perrašė Beethoveno simfonijų numeraciją „pagal jų tikrąją vietą dvasingumo skalėje". Hagginas, nuvertindamas Beethoveno Smuiko koncertą kaip „palyginti silpną" kūrinį, išreiškė savo „apmaudą" teigdamas, jog Toscanini turėtų atsiduoti „niekam daugiau kaip tik pačiai puikiausiai, pačiai didingiausiai muzikai". Toks raginančia, priekabia pagarba persmelktas požiūris yra paveikus. Jis geidžia savo garbinimo objektų ir juos puoselėja. Jis demaskuoja apgavikus ir atremia agnostikų puolimą. Jis dažnai pasireiškia tarp vyrų paauglių ir suaugusių. (Argi moterys yra pernelyg visuomeniškos, nepakankamai dėmesingos sau, kad taip karingai fetišizuotų asmeninius pomėgius?) Prisiminkite ir tai, kad didieji diskofilai visuomet būna vyrai.

O kas jei *Amadėjus* pats pasiskelbia esąs „menas“ – smagu, ar ne? „Rydamas“ šį filmą aš dusau nuo jo absurdiškumo ir banalumo. Sceninę Brodvėjaus versiją nurijau lengviau. Shafferis sumodeliavo išties puikų kūrinį Ianui McKellenui (mažiau drovų Salieri nei tas, kurį filme suvaidino H. Murray'us Abrahamas). Sąmokslą prieš Mozartą rengiantis McKelleno Salieri energingąjį amžiaus vidurio laikotarpį menančiose scenose atrodo it meilikaujantis Machiavelli. Kadais buvęs svarbus, o dabar akivaizdžiai nusenęs Salieri išsipasakoja žiūrovams („ateities vaiduokliams“): graužiamas sąžinės, jis vis dėlto išlieka nepataisomai nedoras intrigų meistras.

McKelleno virtuoziškumas suteikė daug nerūpestingai malonių akimirkų, tačiau tik iš dalies. Taip nutiko dėl to, kad mano mintys, užuot užsiėmusios viliojančiais klausimais apie kūrybiškumo ir asmenybės santykį, susitelkė ties visiškai kitokia problematika: santykiu tarp *Amadėjaus* ir jo šaltinių. Pasak Shafferio, jo pavaizduotas Mozartas neturi būti suprastas kaip tikrojo Amadeus portretas. Tačiau tai atrodo nesąžininga – jei savo personažus jis būtų pavadinęs kitais, nežinomais vardais, pjesė netektų savo žavesio. Dar daugiau, nepaisant Shafferio neigimų, autentiškumo išvados peršasi neišvengiamai. Tipiškas pavyzdys būtų Groverio Saleso anotacija originaliam filmo *Amadėjus* garso takeliui, kurį išleido „Fantasy Records“:

> Shafferis sukuria tikslų, nors ir netipišką talentingo, tačiau vaikiškai nerimto kompozitoriaus portretą, pagrįstą išsamiu jo gyvenimo bei muzikos tyrinėjimu. [...] [Mozarto talentai] lieka nesuvokiami, tarytum jis būtų koks mutantas. [...] Mums perduotas Mozarto portretas, kurį nuspalvino devynioliktojo šimtmečio romantizmas, vaizdavo porcelianinį estetą dangaus žydrumo akimis, skambinantį porcelianiniu fortepijonu. [...] *Amadėjus* atkuria tikrąjį Mozartą, kokį jį vaizdavo daugybė amžininkų, kaip antai rašytoja Karoline Pichler, paliudijusi, kaip jis improvizavo arijos iš *Figaro* tema „taip gražiai, kad visiems užėmė kvapą [...], bet staiga pašoko, kaip neretai darydavo kvailiodamas, ir ėmė šokinėti per stalus ir kėdės miaukdamas kaip katė ir virsdamas kūliais lyg nesutramdomas berniukas“.

Iš tikrųjų Shafferio Mozartas net ir kaip karikatūra man neprimena jokio Mozarto, kokį galėčiau susidėlioti iš faktų. Teisybė, Mozarto laiškai paprasti ir vaikėziškai nepagarbūs; jie taip pat liudija guvų ir smalsų protą, aštriai suvokiantį žmogiškąją komediją. Jis nebuvo vienintelis kompozitorius, kuris

geroje kompanijoje virsdavo kūliais; Wagneris įsiaudrinęs irgi taip elgdavosi. Mozartas nebuvo unikalus savo šėliojimais, staiga nutraukiančiais kokią nors įsimenančią improvizaciją; Beethovenas, šaipydamasis iš savo apžavėtų klausytojų, pratrūkdavo triukšmingu juoku. Maža to, jei Shafferio sukurta Mozarto karikatūra dar išlaiko tikėtinumo detales, tai jo Salieri ir Juozapas II traktuojami jau grynai savavališkai. Pirmasis nebuvo „muzikinis idiotas", apsiribojantis „tonika ir dominante, tonika ir dominante", kaip teigia Shafferio Mozartas. Antrasis nebuvo pusgalvis, palyginti su Mozarto genijumi ir Salieri suktybe; jis netgi pasižymėjo muzikiniu talentu. Pjesės ašimi tapęs Salieri nemirtingumo siekis tėra paranki istorinė klaida; nėra žinoma, kad žymūs kompozitoriai iki Beethoveno būtų labai rūpinęsi savo pomirtine šlove. Lygiai taip aplenkiantis laiką *Amadėjuje* atrodo ir tariamas Mozarto populizmas („Tau tai pritinka!" – sušunka Shafferio Emanuelis Schickanederis, regėdamas *Užburtosios fleitos* triumfą savo teatre). Galiausiai *Amadėjus* ypač iškreiptai ir neteisingai pateikia save kaip „meną". Grįžtant prie Saleso anotacijos:

> „Idėjų drama" [...] *Amadėjus* tiria universalias temas, kurios pranoksta tiek Mozartą, tiek Salieri. Svarbiausia iš šių temų yra vidutinybės ir genijaus susidūrimas, toji ramybės neduodanti frustracija, būdinga visiems laikams ir veiklos sritims. [...] Kita tema yra žmogaus santykis su Dievu; kaip klausė Johnas Miltonas: ar žmogus gali pateisinti Dievo dažnai iškreiptus ir neteisius kelius? Dar viena universalią stygą užgaunanti *Amadėjaus* tema yra liūdnas aukštai virš minios iškilusio genijaus, kurį visuomenė menkai tevertina, reginys. Visoje istorijoje vargiai besurastume labiau šokiruojantį ir dramatišką pavyzdį nei Mozartas.

Puskultūrė, kaip aiškino Macdonaldas, yra pražūtingai dviprasmiška. Tariamai išaukštindama masinę kultūrą, ji griauna aukštąją.

Kenas Russellas ieško galimybių sukurti ką nors geriau. Būdamas kontroversiškas tokių filmų kaip *Įsimylėjusios moterys* (*Women in Love*), *Velniai* (*The Devils*), *Tomis* (*Tommy*) ir *Pakitusios būsenos* (*Altered States*) režisierius, sykiu jis yra ir produktyviausias juostų apie garsius kompozitorius kūrėjas – ligi šiol jo siužetų herojais jau buvo Bartókas, Debussy, Deliusas, Elgaras, Lisztas, Mahleris, Richardas Straussas, Čaikovskis ir Vaughanas Williamsas. Nors šie filmai aprėpia stulbinantį stilių diapazoną, bet visi atmeta puskultūrę.

Pats pirmasis – *Elgaras* (*Elgar*, 1962) – yra pusiau dokumentinis filmas, sukurtas BBC (*British Broadcasting Corporation*) užsakymu. BBC kanonai ypač varžė Elgaro ir jo laikų archyvinės filmuotos medžiagos naudojimą. Ten, kur Russellui buvo reikalingi aktoriai, buvo negalima rodyti jų veidų. Be to, Russellui nebuvo leista rašyti savo paties scenarijaus. Vis dėlto muziką jis jau traktuoja ypatingai. Žymųjį pirmąjį maršą iš ciklo *Puikybė ir šlovė* (*Pomp and Circumstance**) režisierius panaudoja ironiškai, išvesdamas paralelę su tuo, kaip kompozitorius vėliau suvokė imperiją – imperiją, kuri buvo jau apsilpusi ir sumažėjusi: šį maršą girdime aklų kareivių, kurie žygiuoja uždėję vieni kitiems rankas ant pečių ir su raiščiais ant akių, procesijos fone.

Russello 1968-ųjų filmas apie Deliusą *Vasaros giesmė* (*Song of Summer*) buvo pirmasis pilnametražis jo filmas apie kompozitorių. Nors tai vėlgi buvo BBC produkcija, šįkart režisieriui buvo suteikta kūrybinė laisvė kurti biografinę juostą. Aktorius Maxas Adrianas čia pademonstravo aukščiausią meistriškumą. Vaidindamas aklą Deliusą, diktuojantį muziką savo sekretoriui Ericui Fenby'ui, Adrianas tiesiog šiurpulingai vizualizuoja kūrybinį aktą. *Melomanai* (*The Music Lovers***) – 1970 metų Russello filmas apie Čaikovskį – televiziją palieka nuošaly; kaip tai būdinga kompanijos *United Artists* produktams, jis jau atvirai įasmenintas (įžanginiuose titruose rašoma: „Keno Russello filmas apie Čaikovskį ir melomanus"). Atsisakydamas *Vasaros giesmės* tikroviškumo pretenzijų, filmas *Melomanai* iškraipo ir išgalvoja faktus, fantazuoja. Dar stipriau šis metodas pasireiškia vėlesniuose Russello pilnametražiuose filmuose apie kompozitorius. Jo *Mahleris* (*Mahler*, 1974) ir *Listomanija* (*Lisztomania*, 1975) – vienas už kitą schematiškesni bei stilizuotesni. Liszto vaidmenį atliekantis Rogeris Daltry's vaizduojamas kaip roko žvaigždė. O jo klastingasis kolega Wagneris yra vampyras.

* Ciklo pavadinimui panaudota frazė iš Williamo Shakespeare'o tragedijos *Otelas* III veiksmo:

Farewell the neighing steed and the shrill trump,
The spirit-stirring drum, the ear-piercing fife,
The royal banner, and all quality,
Pride, pomp, and circumstance of glorious war!

** Turint galvoje filme perteikiamas painias Čaikovskio asmeninio gyvenimo peripetijas, pavadinimas *The Music Lovers* suponuoja dvi vertimo galimybes: „muzikos mėgėjai" ir „muzikiniai meilužiai". Paties Russelo žodžiais, tai „pasakojimas apie homoseksualo ir nimfomanės santuoką".

Peteriui Shafferiui kūrybiškumas (kaip jis traktuojamas *Amadėjuje*) yra nepaaiškinamas dalykas – siekiančių jį analizuoti laukia akligatvis. Tuo tarpu Russellui kūrybiškumas yra atspirties taškas. Kaip ir Shafferis, jis vengia biografiško filmo. Tačiau Shafferis atrenka ir dėlioja medžiagą apie Mozartą siekdamas sustiprinti siužetą ir paryškinti savo temą, o Russellas konkrečiais nutikimais bei aplinkybėmis siekia atskleisti meno ir menininko santykį. Russellą ypač domina asmeninės ištakos muzikoje, tas paslėptas matmuo, kuris aprėpia tiek išorines aplinkybes, tiek ir vidinį patyrimą. Tarsi didis choreografas (toks kaip Balanchine'as) numanydamas nematomas judesio ir gesto galimybes Stravinskio ar Čaikovskio muzikoje, jis „materializuoja" muziką, ir šis įspaudas taip puikiai jaučiamas, jog tai, ką mes matome, dar labiau pagilina mūsų sąryšį su tuo, ką girdime. Filmas *Melomanai* patvirtina Russello gebėjimą „matyti" muziką; lyginamas su *Amadėjumi*, jis taip pat paaiškina Shafferio ir Formano pasiekimus.

Russello požiūris į nerimastingą Čaikovskio gyvenimą bei asmenybę yra kandus, tačiau standartiškas. Sunkiai bendraujantis, nenatūraliai besielgiantis Čaikovskis painioja fantaziją su tikrove. Jis niekad pilnai taip ir neatsigavo po ankstyvos savo motinos mirties. Neurotiškai prisirišęs prie savo brolių ir seserų, savo seserį jis prilygina angelui. Ši šiltnamiška šeimos aplinka sustabdo jo emocinę ir seksualinę raidą. Jo homoseksualumas verčia jį jaustis niekinamu ir nepilnaverčiu. Trylika metų trukęs gausus jo susirašinėjimas su ponia Nadežda von Meck (kurios jis nusprendė verčiau niekuomet nesutikti) tebuvo surogatinis ryšys, tik išryškinęs jo trūkumus. Dar labiau apgailėtina yra jo trumpa ir pragaištinga santuoka su Antonina Miliukova: bandydamas sau pačiam ir aplinkiniams pasirodyti esąs „normalus", jis palūžta. Gyvenimą Čaikovskis baigia išgerdamas vandens, užkrėsto cholera – liga, kuri buvo pakirtusi ir jo motiną.

Melvyno Braggo scenarijus (didžiąja dalimi paremtas gausia Čaikovskio korespondencija) yra tiesmuka, netgi rudimentinė tokios interpretacijos egzegezė. Šykštūs, nenatūralūs dialogai informaciją perteikia paprastai; ne itin stengiamasi net ir imituoti tikro gyvenimo vyksmą ir dvasią. Nekelia simpatijų ir pati vaizduojamoji aplinka; palyginti su Formano kruopščiai atkūrinėjama Mozarto Viena (filmuota Prahoje), Russellas kuria iš paskirų vaizdelių dirbtinai suklijuotą Maskvą. Išskyrus Glendą Jackson, sukūrusią išprotėjusios Antoninos portretą, Russello aktoriai nepasižymi dideliu subtilumu. Pagrindinį vaidmenį atliekantis Richardas Chamberlainas vaidina užtikrintai, tačiau be

ryškesnių detalių; nervingas Čaikovskio jautrumas, jo chroniškas drovumas ir depresijos priepuoliai pavaizduoti tik probėgšmais. Neatrodo, kad Chamberlainas jaustų savo kuriamą personažą; palyginti su H. Murray'aus Abrahamo stulbinančiai „senstančiu" Salieri, Chamberlainui netgi nepavyksta atrodyti iš tikrųjų susiraukšlėjusiu ir suvargusiu. Vertinant paviršutiniškai, *Melomanai* yra tiek pat neatsakingas ir neįmantrus filmas, kiek *Amadėjus* rafinuotai nugludintas. Jo galia – vidinė.

Pagrindinis šios galios šaltinis yra Čaikovskio muzika. Iš kitų didžiųjų šiuolaikinių filmų kūrėjų tik Stanley's Kubrickas muziką traktuoja su panašia pagarba ir supratimu, kokius Russellas demonstruoja savo filme. Visų pirma reikėtų pažymėti vizualinį scenų, kuriose atliekama muzika, vientisumą. Akivaizdu, kad Chamberlainas pats yra pianistas. Nors filmo garso takelyje Koncertą fortepijonui b-moll atlieka ne jis, o Rafaelis Orozco, Chamberlainas atsiskleidžia kaip labiausiai įtikinantis pianistas-mimas kino istorijoje: jis ne tik tiksliai sinchroniškai su Orozco atlieka griausmingus akordus, oktavų kaskadas bei žaibiškus arpedžio, bet tai patvirtina ir įtikinančia laikysena bei rankų judesiais. Muzika pastebimai yra ta sritis, kurioje Russellas reikalauja ypatingo tikroviškumo; antai filme *Amadėjus* „dirigavimas" – ir H. Murray'aus Abrahamo, ir Mozarto vaidmenį atliekančio Tomo Hulce'o – yra tiesiog farsas. Priešingai kvailam, *Amadėjuje* iš Juozapo II lūpų neįtikimai nuskambėjusiam operos *Pagrobimas iš seralio* „nusodinimui" („per daug natų"), liūdnai pagarsėjusią Nikolajaus Rubinšteino kritiką Koncerto b-moll atžvilgiu Russellas ir Braggas traktuoja labai rimtai („tai ne tik lėkšta, tai blogai, vulgaru", – ši pastaba iliustruojama fortepijonu skambinant tuos pasažus, kurie *yra* vulgarūs). Be to, kitaip nei Shafferis ir Formanas, Russellas nedarko muzikos: visos garsiųjų Čaikovskio kūrinių ištraukos turi pradžią ir pabaigą. Iš tiesų jos dažniausiai netgi iškeliamos į pirmą planą – pagrindžia veiksmą arba pakeičia dialogą.

Taigi keturias minutes trunkanti pradinė *Melomanų* scena yra Keno Russello baletas – Užgavėnių karnavalas Maskvoje. Baletą (niekas nekalba) sudaro keletas vaizdų, pristatančių ir apibūdinančių neurotiškus veikiančiuosius asmenis: Čaikovskį ir jo meilužį Vladimirą Šilovskį, su vaikais čiuožinėjančius čiuožykloje. Būsimoji Nina Čaikovskaja nužiūrinėja gražų kareivį, į kurį meta sniego gniūžtę. Savimi pernelyg susirūpinusi madam von Meck nusisuka nuo pasilinksminimų. Čaikovskio brolis Modestas iš antipatijos net nusipurto. Lygiai taip ne savo vietoje jaučiasi ir jų sesuo Saša – įsikibusi į parankę savo vyrui, ji neramiai praeina pro šalį. Čaikovskis jau pasisuka eiti paskui ją, tačiau Šilovskis jį atitrau-

kia atgal. Ši akivaizdžiai nereali scena tarsi pranašauja ir visą Čaikovskio istoriją. Tačiau svaigi, pakilios nuotaikos muzika geba visa tai susieti ir padeda sukurti estetiką, kuri vengia natūralizmo taip pat užtikrintai, kaip ir Čaikovskis, vengia prigimties ir pasirenka gyvenimo būdu bėgimą nuo tikrovės.

Antroji filmo scena vaizduoja Koncerto fortepijonui b-moll premjerą Maskvos konservatorijoje. Tikrame gyvenime pianistas buvo Hansas von Bülowas, o premjera vyko Bostone; Russellas prie fortepijono pasodina Čaikovskį, o Šilovskį, Niną, madam von Meck, Modestą ir Sašą – tarp publikos, kur kiekvienas jų atlieka savo vaidmenį. Dvylika minučių tęsiasi jokio dialogo nepertraukiama muzika. Nuskamba pirmosios dalies pradžia (1–54 taktai), po kurios Russellas puola rodyti, kaip madam von Meck pavėlavusi atvyksta į salę. Kai vėl suskamba muzika (jai įžengiant į savo ložę), pirmoji Koncerto dalis jau beveik baigiasi (640 taktas). Antroji dalis skamba visa; po jos Čaikovskis, iš kurio perspektyvos dabar jos ir klausomės, panyra į savo mintis, netgi skambindamas. Jis vėl „atgauna sąmonę" jau besibaigiant finalui (orkestro pasažas prieš pat solistui pažeriant baigiamąją oktavų krušą 174-ajame takte) – šioje vietoje muzika vėl pamažu garsėja ir lieka skambėti iki pat kūrinio pabaigos.

Gana įmantriai Russellas vizualizuoja antrąją Koncerto dalį (parašytą trijų dalių forma). Tarsi tai patirtų pianistas Čaikovskis, kraštinės dalys (*andantino semplice*) atkuria kraujomaišišką Čaikovskio ir Sašos pastoralę. Vidurinysis *prestissimo* piešia meilės romaną – salėje sėdinti Nina įsivaizduoja jį patirianti su Užgavėnių kareiviu. Brolio ir sesers idilė tarp saulės nutviekstų medžių ir vandens – efektinga, bet sykiu ir rizikingai tiesmuka efemeriško muzikos svajingumo išraiška. Sentimentalumą Russellas apmalšina išryškindamas klišę: sulėtintame kadre Čaikovskis ir Saša joja mišku – tai Holivudo ar Madisono aveniu stereotipinių scenų parodija. Rezultatas gaunasi smagiai absurdiškas, kita vertus, jis paradoksaliai apsaugo (ir jautriai numato) kompozitoriaus Čaikovskio nekaltumą. Ninos fantazija demonstruoja aukščiausią režisieriaus meistriškumą: muzikos ir dramos veiksmo sinchronizacija čia nusipelno daugiau nei vien pagyrų. Ten, kur altai ir violončelės užgriežia humoristinę melodiją, kuriai fortepijonas akompanuoja ritminiais šešioliktinių proveržiais (72 taktas), Russellas regi šuoliuojančių arklių porą. Bendresniame kadre matome baltą karietą, greitai ir lygiai riedančią muzikos ritmu. Joje apsikabinę sėdi besijuokiantys Nina ir kareivis. Sulig pagrindinės partijos *prestissimo* repriza (125 taktas) įsimylėjėliai nusiveja vienas kitą į mišką. Fantazija plėtojasi dar sparčiau; Nina ir kareivis susituokia. Aštrus orkestro akordas (132 taktas) nutraukia šią

svajonę: staiga Nina vėl atsiduria salėje, kurioje vyksta Čaikovskio koncertas. Krentančios fortepijono kaskados puikiai atliepia jos sumišimą ir nusivylimą nusileidus ant žemės.

Kitaip tariant, Russello metodas yra *pradėti* su muzika, niekuomet netraktuoti jos kaip vėliau sumanyto priedo. Muzika čia pagrindinis patiekalas, o ne kokie pagardai. Jis jį ragauja, komentuoja ir netgi kritikuoja. Kai triukšminga Koncerto b-moll įžanga priverčia salėje sėdintį Rubinšteiną net suvirpėti iš nepasitenkinimo, mes palaikome Rubinšteino, o ne Čaikovskio pusę. Russellui akivaizdžiai labiau patinka rafinuotoji Trečiosios simfonijos *Andante elegiaco* dalis; ji įžiebia trumpai blykstelėjusią sceną, kur Čaikovskis lovoje šalia nepaguodžiamos Ninos, puolančios neviltin dėl jo impotencijos. Muzikoje vengiama ryškių emocijų protrūkio; negi kūkčiojantis Čaikovskis (kokį jį vaizduoja Russellas) įkūnija ne ekstravagantiškumą, bet veikiau tylią, asmenišką vienišumo išraišką, sužlugdytus asmeninius poreikius.

Šią Čaikovskio nuotaiką ryškiausiai ir išraiškingiausiai – kaip nepatenkinto seksualinio susijaudinimo pasireiškimą – įkūnija Tatjanos personažas operoje *Eugenijus Oneginas*. Jos beviltiška švelni aistra, su kuria (kaip jis pats pripažino) tapatinosi pats kompozitorius, yra pagrindinė jos Laiško scenos tema. Filme *Melomanai* Čaikovskis kuria Laiško sceną ilgėdamasis nepasiekiamosios Sašos (jis netgi jai pasako: „Tai apie tave aš galvoju rašydamas muziką"). Laiško scenos arija vėl pasigirsta tuomet, kai Nina rašo Čaikovskiui savo aistringu maldavimu persunktą laišką. Į vieną suplakdamas Niną, Sašą ir Tatjaną, Russello Čaikovskis žvelgia į Niną, tačiau jos nemato. Šioje Russello įmantriai išplėtotoje Laiško scenos sekoje savo vietą randa ir susirašinėjimas su madam von Meck – nes tai dar viena būtinai idealizuotų, netiesioginių, netobulų santykių linija. Pačios savaime šios analogijos yra pernelyg supaprastintos. Tačiau visa tai savo apgailėtinu viltingumu bei intymumo troškuliu persmelkta muzika.

Laukiančio, nepatenkinto seksualumo būsena yra esmingai čaikovskiška. O esmingas jos papildymas, padedantis išvengti suaugusio žmogaus skausmo, yra išmonių ir iliuzijų kupinas pasakų pasaulis – prarasta *Gulbių ežero, Miegančiosios gražuolės* ir *Spragtuko* nekaltybė. Russello interpretacijoje Čaikovskis ir Nina savo medaus mėnesio metu stebi *Gulbių ežero* spektaklį atvirame ore. Tačiau net ir čia psichologiškai supančiotas Čaikovskis neranda išsigelbėjimo. Nina, kaip visada, nieko nesuvokia. Šilovskis, kuris kaip tyčia irgi yra kartu, aiškina jai: „Vyras yra princas, o moteris vardu Odilė. Jis mano, kad ji yra tikra graži gulbė, kurią jis galvoja vesti. Tačiau ji yra apgavikė. Ji sunaikins jį. [...] Ži-

nai, ką ji sako? Ji sako: 'Tu ir tavo ideali meilė mirs'". Pats Čaikovskis, slapta besiklausantis šios pavydžios egzegezės, žiūri į Odetę ir mato Sašą. Kaip dialogas, šis pašnekesys vyksta vietoje ir laiku. Kaip fonas baletui, jis neįkyriai reikalauja suasmeninto atsako. Netgi apsiniaukęs oras – tuo metu lijo – nuostabiai palankus prasmingam muzikos išgyvenimui sustiprinti.

Emocinė *Melomanų* kulminacija – pati filmo ašis – tai keturių minučių trukmės scena, įkalinanti Čaikovskį ir jo nuotaką keleiviniame traukinio vagone. Ją įkvėpusi idėja, gimusi iš Čaikovskio laiškų, yra trejopa: pirma, kad Čaikovskis akimirksniu suvokė, jog Nina fiziškai yra „visiškai atstumianti"; antra, kad jis „puolė į juodą neviltį" ir ėmė „aistringai, godžiai trokšti mirties"; ir trečia, kad vestuvių naktį jis traukiniu keliavo su ja į Sankt Peterburgą – tai buvo kelionė, kurią jis pradėjo „pasiruošęs pasikūkčiodamas pravirkti". Laimei, antroje stotelėje Čaikovskis sutiko seną draugą, kuriam jis galėjo išsipasakoti ir „ant peties išsiverkti". Tai jį nuramino, ir likusi kelionės dalis „nebebuvo jau tokia baisi".

Russello versijoje keliaujama iš Sankt Peterburgo į Maskvą, ir joks draugas čia nepasirodo. Traukinio vagonas kratosi į visus šonus; ankštos kupė dujinė lempa pašėlusiai siūbuoja, staigiais šviesos proveržiais grėsmingai apšviesdama nelaimingą porą. Prakaituojantis, susivėlęs Čaikovskis ir Nina siurbčioja šampaną. Jis visas apsirengęs, jos krūtys – apnuogintos. Ji aistringai jį bučiuoja; jis sėdi sustingęs. Ji nusiima korsetą ir puola ant grindų, rangydamasi ant nugaros; jam jos nuogumas kelia siaubą. Russello kameros priekabiai, visąlaik gana stambiu ir net stambėjančiu planu apžiūrinėja jaunavedžius iš kiekvieno mažytės patalpos kampo. Garso takelį (nepasakomas nė žodis) sudaro *Patetinės* simfonijos pirmosios dalies muzika – temų perdirbimo nelaimę pranašaujanti padala (*sempre dolente ed appassionato*, 171–197 ir 262–299 taktai) ir simfonijos *Manfredas* pirmosios dalies koda (*forte fortissimo*, nuo 291 takto). *Patetinė* simfonija šaukte šaukia apie savižudybę. *Manfredo* muzika (siejama su ankstesniu jos panaudojimu filme) Čaikovskiui iššaukia prisiminimus apie jo mylimą motiną, gulinčią mirties patale: apnuoginta, baisiai besiraitanti (kaip dabar Nina), ji guldoma į vonią – „vandens procedūroms" nuo choleros, kur ji ir miršta. Tamsios, besikratančios kupė keliama klaustrofobija; jos keleivių dilema; nepaliaujančios muzikos aimanos ir trenksmai – visa tai sukelia girdimus ir regimus nepakenčiamo diskomforto įspūdžius. Negana to, muzikos ir garso sugretinimas yra veikiau erzinantis nei sklandus: tikra *Patetinės* simfonijos kulminacinės lavinos priešstata tampa trūkčiojantis traukinio ritmas. Ši

scena sekina intensyvumu ir kelia juoką savo ekstravagantiškumu. Jei ji mums patinka, jaučiamės kalti; jei ne – esame davatkos. Nepaisant to, reikia pripažinti, jog Čaikovskio muziką Russellas naudoja tiesiog pribloškiančiai sąžiningai. Užuot iliustravęs *Patetinės* simfonijos agoniją rodydamas į buteliuką su nuodais spoksantį jos autorių, režisierius sukuria žmonos, kurios seksualinis susijaudinimas jos vyrui kelia pasidygėjimą ir siaubą, paveikslą: žmonos, kurią jis vedė norėdamas įrodyti sau ir pasauliui esąs respektabilus pilietis. Russellas mums teigia, kad Čaikovskio žmogiškoji desperacija dar labiau sustiprina *Patetinės* simfonijos nevilties pojūtį. Šis romantiškas sielvartas peržengia paprastos klišės ribas. Russellas atrado stulbinantį, jaudinantį, nepaprastai vykusį regimąjį Čaikovskio muzikos atvaizdą.

Melomanus išvanojo priešiškai nusiteikę kino kritikai. Tačiau net ir tie, kurie atmeta šį filmą kaip šlamštą, negali lengvai nuo jo atsiriboti, atmesdami kaip šlamštą ir Čaikovskį. Neištardamas to žodžiais, Russellas paneigia požiūrį, kad Čaikovskis yra sentimentalus. Nepamokslaudamas ir negarbindamas, jis išaukština emocinį kompozitoriaus Čaikovskio tikrumą.

Kaip ir *Melomanuose*, filme *Amadėjus* naudojama pagrindinio veikėjo kompozitoriaus muzika – ir traktuojama lygiai taip pat lėkštai, kaip ir bet kuris kitas Mozarto istorijos aspektas. Sceniniame *Amadėjaus* variante muzika pateikiama mažomis dozėmis. Kine šios porcijos didesnės ir dažnesnės.

Svarbiausia muzikinė ištrauka, pasigirstanti netrukus po to, kai Salieri arkivyskupo Colloredo rūmuose pirmą kartą susiduria su Mozartu, – tai Serenados pučiamiesiems B-dur, KV 361 lėtoji dalis. Už stalo pasislėpęs Salieri stebi, kaip Mozartas nešvankiais žodeliais erzinasi su savo būsimąja žmona. Staiga Mozartas išgirsta pirmuosius Serenados KV 361 garsus, pašoka ir nuskuba diriguoti susėdusiems muzikantams. Šis atlikimas susideda iš pirmųjų devynių *adagio* taktų, prilipdytų prie baigiamojo rondo paskutiniųjų trisdešimt vieno takto. Salieri stebi visa tai netikėdamas savo akimis ir tuomet ištaria: „Ir tai Mozartas! Tas krizenantis, nepadorus sutvėrimas, kurį ką tik mačiau šliaužiojantį grindimis!“ Tada jis peržvelgia partitūrą ir paskelbia: „Žiūrint į prirašytą lapą – nieko ypatinga! Pradžia paprasta, beveik komiška. Tiesiog justi ritmas: groja fagotai, tenoriniai klarnetai – tarytum sugedusi armonika. Ir tuomet obojus užgroja vieną aukštą natą – paima ją tvirtai ir laiko, kol klarnetas ją perima ir paverčia kerinčia fraze! Tai ne dresiruotos beždžionės kūrinys! Tai buvo muzika, kokios niekad nebuvau girdėjęs – ji buvo

kupina ilgesio, tokio neapsakomo ilgesio, kad man pasirodė, jog girdžiu Dievo balsą! Bet nejaugi, nejaugi Dievas pasirinktų tokį nešvankų vaikėzą savo instrumentu?"

Salieri mums pasako, ką dera manyti apie Serenadą KV 361. Netgi puskultūrės standartais šis proziškas didžio meno apibūdinimas, skelbiamas skambant aptariamai muzikai, yra slogus. Pati muzika (konkrečiai – ištrauka nuo *adagio* Es-dur kadencijos iki gyvo tempo B-dur kodos) daug informatyviau atskleidžia, ką apie ją galvoti. Šiuo nemuzikaliu gestu mums nurodoma Mozarto Serenadą pučiamiesiems B-dur laikyti istorijos akompanimentu.

1984 metais *New York Times* žurnale išspausdintame straipsnyje Shafferis rašo: „Filme muzika natūraliai tapo ryškesnė nei pjesėje. Taip yra ne tik dėl to, kad kine įmanoma demonstruoti operas, kurias scenoje geriausiu atveju galima atpasakoti. Paradoksas tas, kad teatre negalima sėkmingai groti ilgų muzikos ištraukų nesuardant dramos ir nepaverčiant jos koncertu; tuo tarpu kine visa užplūstanti muzika yra *sveikintinas* dalykas". Tačiau „muzikos srautai" yra Russello, o ne Shafferio metodas. Jei *Amadėjus* kuo ir užtvindo, tai tik koncentruotomis srovelėmis: truputėlį iš KV 183, tada ištraukėlė iš KV 201, šiek tiek KV 365, KV 364, LV 482... Garso takelis tampa Mozarto švedišku stalu, kuriame visas maistas neskoningai sukrautas ant vienos milžiniškos purvinos lėkštės. Taip yra dėl to, kad filme muzika dažnai naudojama ne tik kaip pagalbinė priemonė (kaip Serenados B-dur atveju), bet ir neatsakingai bei netiksliai. Paimkime, pavyzdžiui, *Kyrie* iš Mišių c-moll, kurios mes girdime tik pirmąsias septyniasdešimt sekundžių. Ši muzika panaudojama pasakojamajam epizodui: Leopoldas Mozartas kreipiasi į Colloredo, prašydamas persvarstyti draudimą Mozartui rodytis jo dvare. Colloredo sutinka. Leopoldas pabučiuoja jam ranką ir išeina; balsas už kadro jau skaito vėliau parašytą laišką Wolfgangui: „Atvykstu į Vieną. Nedaryk jokių žygių dėl vestuvių, kol mes nesusitiksim". Po to seka išpuoštos katedros kadrai iš Wolfgango vestuvių su Constanze Weber. Kunigas monotonišku balsu skelbia: „Dabar aš jus susieju šventaisiais santuokos saitais. Ką Dievas sujungė, žmogus teneperskirs". Iškart kadras, rodantis Leopoldą, kuris skaito sūnaus laišką: Wolfgangas pasiryžęs „užkariauti Vieną" su savo naująja žmona. Leopoldas piktai suglamžo laišką; muzika staiga nutrūksta.

Neabejotinai ši rūsti *Kyrie* dalis iš Mišių c-moll perteikia tam tikrą Leopoldo nusistatymą; o religinė jos aura neblogai rezonuoja su Colloredo bei su vestuvių ceremonija. Bet tai vargiai yra vestuvių muzika. Kaip laiško skaitymo

scenos muzika ji naudojama parazitiškai: tiesiog sustiprina sumontuotos vinjetės įspūdį susiedama šią sceną su prieš tai buvusia medžiaga. Nereikalingi kunigo žodžiai (ceremonija puikiai galėtų apsieiti ir be jų) lygiai taip pat neutralizuoja muziką ir pajungia ją savo valiai.

Išskyrus penkias minutes trunkančią Fortepijoninio koncerto d-moll lėtosios dalies ištrauką, kuri skamba slenkant pabaigos titrams, filme *Amadėjus* tėra tik dar vienas kiek ilgesnis muzikinis epizodas. Tai penkių su puse minučių trukmės priešpaskutinė scena iš operos *Don Žuanas*, kurioje mirusio Komandoro statula ateina vakarienės. Matome Constanze, pranešančią Wolfgangui: „Mirė tavo tėvas". Kitas kadras rodo ant sienos kabantį Leopoldo portretą; garso takelyje tuo metu girdėti bauginantis d-moll akordas, skelbiantis Komandoro vizitą. Sulig antruoju akordu (dominantinis A-dur sekstakordas) matome Komandorą scenoje, operos spektaklio metu: išgriaudamas sieną, jis ateina į Don Žuano valgomąjį. Išskyrus vieną kupiūrą, visa didžioji scena (prastai dubliuota) suvaidinama iki galo. Leporelas dreba iš baimės dėl savo gyvybės. Statula atsisako mirtingųjų maisto ir kviečia Don Žuaną pavakarieniauti su juo. Šis ryžtingai sutinka. Jis griebia statulai už rankos; jo kūnas sustingsta. „Atgailauk!" – šaukia statula. „Ne, užsispyręs seni!" Neatlaikęs demonų šėlsmo, kambarys sugriūna. Don Žuanas nugarma pragaran.

Mes jau matome ir girdime atliekant pačią baisiausią iš visų Mozarto sceninių veikalų scenų. Tačiau šalia muzikos Salieri dar turi mums pasakyti tai, ką jau ir taip suvokėme: „Taip pakilo baisioji šmėkla iš jo būsimos, pačios juodžiausios operos. Ten, scenoje, stovėjo kviečianti mirusio Komandoro statula. Ir aš žinau, – tik aš tai suprantu, – kad toji šiurpinanti pamėklė buvo iš mirusiųjų prisikėlęs Leopoldas. [...] Iš tiesų Wolfgangas pasikvietė savo tikrą tėvą, kad jis apkaltintų sūnų viso pasaulio akivaizdoje – buvo siaubinga ir kartu nuostabu tai regėti". Kai statula leidžiasi laiptais link Don Žuano, Formano kameros peršoka nuo Salieri, kuris viską stebi iš ložės, prie Mozarto, diriguojančio orkestro duobėje, galiausiai – prie susenusio Salieri, tęsiančio savo smulkmenišką pasakojimą. Vėl grįžtama ant scenos, kur vis intensyvėja Don Žuano ir statulos dialogas (*„Parlo, ascolta! Più tempo non ho!"**). Savindamasis Shafferio siužetą, Salieri tęsia: „Ir tada [...] mane apėmė beprotybė – beprotybė, plėšanti mane pusiau. Dėl to, kad pasinaudojau savo įtaka, Vienoje *Don Žuanas* buvo suvaidintas tik penketą kartų. Tačiau slapčia aš nuėjau į kiek-

* Kalbu, paklausyk! Laiko daugiau nebeturiu! (*it.*).

vieną iš tų penkių spektaklių, garbindamas garsus, kuriuos, atrodė, aš vienas tegirdėjau". Dabar mes jau priėjome tą lemtingą akimirką, kai statula prakeikia Don Žuaną. Salieri apibendrina: „Stovėdamas ten aš supratau, kaip tas rūstus senis net iš kapo vis dar valdė savo vargšą sūnų – tuomet ir išvydau kelią, siaubingą kelią, kuriuo eidamas aš galėčiau pagaliau triumfuoti prieš Dievą". Tačiau, susimokęs su Formanu ir Shafferiu, Salieri jau buvo nužudęs Mozartą. Jų smulkmeniškas kišimasis tik patvirtina, kad jis pernelyg silpnas padaryti tai pats vienas.

Kaip jau matėme, Russellas *Manfredo* simfonijos pirmosios dalies kodą panaudoja apnuogintos, iš skausmo besiraitančios Čaikovskio motinos mirties scenoje – taigi, šios muzikos sugrįžimas Čaikovskiui susidūrus su nuoga moterimi yra giliai prasmingas. Filmo *Amadėjus* pradžioje skambantys du tonikos bei dominantės akordai (vėliau paskelbiantys statulos atėjimą) simbolizuoja ir Mozarto tėvą, ir juodai apsirengusį kaukėtą pasiuntinį – *Requiem* užsakovą. (Šį Mozartui nežinomą asmenį pasiunčia Salieri, kuris planuoja šią muziką per Mozarto laidotuves pateikti kaip savo.) Dukart Russello panaudojamas *Manfredo* leitmotyvas suvokiamas kone pasąmonės lygiu – visiškai jį suprasti galime tik pasižiūrėję filmą antrą ar trečią kartą. Formanas *Don Žuano* leitmotyvą mums įbruka penkis kartus, ir dar taip tiesmukai, kad suvokiame jo mintį gerokai prieš jai mus pasiekiant. Filmą pradeda Komandoro akordai; jie pabrėžia už kadro girdimus Salieri šūksnius: „Mozartai! Mozartai! Atleisk savo žudikui!" Vėliau, kai Mozartas žirglioja namo, mintyse „komponuodamas" Fortepijoninio koncerto KV 450 finalą, atidaręs duris jis išvysta tamsoje dunksantį juodai apsirengusį tėvą, ką tik atvykusį iš Zalcburgo. Koncerto ištrauka baigiasi si bemoliu; nemokšiškai įsibrauna pirmasis statulos reminorinis akordas; Wolfgangas sušunka: *„Papà!"**. Trečią kartą šie akordai, pradedantys anksčiau minėtąją *Don Žuano* ištrauką, pasigirsta Constanze ištariant: „Tavo tėvas mirė". Ketvirtąsyk jie šiurkščiai pertraukia Fortepijoninį koncertą d-moll, pirmą kartą pasirodžius nepažįstamajam: kai Mozartas atidaro duris ir pamato kaukėtąjį pasiuntinį, nenustygstanti Koncerto pulsacija nutraukiama *attacca* pereinant prie galingų statulos akordinių dūžių; *„Herr Mozart?*** – mandagiai pasiteirauja pasiuntinys, – atėjau norėdamas užsakyti jūsų kūrinį". Paskutinį kartą šis leitmotyvas pasigirsta pasiuntinio antrojo

* Tėve! (*it.*).

** Ponas Mozartas? (*vok.*).

vizito metu. Šįkart Mozartas šoka pagal jo mintyse skambančią *Užburtosios fleitos* uvertiūrą, kai pasigirsta garsus beldimas į duris. Jas atidarius išvystame rūsčią jaudą kaukę, ir žiaurūs *Don Žuano* akordai nutildo linksmą *Užburtąją fleitą*. Tai jau „Monty Python" trupės verta parodija. Kiekviena nuostabi prasmės kibirkštėlė patiekiama ant sidabrinės lėkštutės. Esame maitinami taip sukramtytu perdėto pagarbumo maistu, kad mums patiems belieka tik nuryti.

Ar snobas atmestų *Amadėjų*? Tai neįmanoma, nes labiau nei bet kuri Mozarto opera *Amadėjus* pats yra snobiška pramoga. Būtent tai galiausiai ir demaskuoja reikšmingai skambančią žinią ir susireikšminusį jos skelbėją. Pretenzingi Salieri paaiškinimai tik susiaurina mūsų supratimą apie Mozartą ir jo muziką. Clementas Greenbergas savo garsiojoje kičo atakoje rašė: „[Kičas] supaprastina meną ir, gailėdamasis žiūrovo pastangų, trumpiausiu keliu veda jį į meno malonumus". Macdonaldas, aršiai užsipuldamas kičą kaip puskultūrės atributą, rašė: „Jausmą jis pajaučia už mus". Shafferis Salieri asmenyje į Mozartą mums atveria trumpiausią kelią, kuris tampa aplinkkeliu. Russellas (nebūdamas toks snobas) jokių trumpiausių kelių nesiūlo; leisdamas pačiai muzikai paaiškinti kompozitorių, jis stiprina mūsų gebėjimą suprasti. Shafferio revizionizmas yra netikras: panaudodamas vieną mitą (Salieri – nuodytojas) ir kurdamas kitą (Mozartas – idiotas), jis mūsų nieko nepamoko. Tuo tarpu niekuomet dogmatiškai nepostringaujantis Russellas nuvainikuoja mitą apie Čaikovskio lėkštumą.

„Amžinas", „dieviškas", „nuostabus", „unikalus", „nesulyginamas", „nepriekaištingas", „giliamintis", „žymiausias", „nesenstantis", „didingas", „tobulas" Shafferio Mozartas prislopina kritinį suvokimą; vergiškai pataikaudami *Amadėjui* mes nuolankiai atsisakome privilegijos dalyvauti kaip tyrėjai. Mesdamas iššūkį ir netgi priešindamasis įprastiniams jutimo bei suvokimo kanalams, filmas *Melomanai* skatina susidomėjimą. Būtent to ir tikimasi iš aukštosios kultūros. Tačiau *Melomanai* nepriklauso aukštajai kultūrai; ir, kitaip nei *Amadėjus*, nė nebando į tai pretenduoti. Russello naudojamą techniką, siekiant aprėpti Čaikovskio ir jo muzikos ekstravaganciją bei paneigti romantiško kentėjimo ir nerimo klišes, veikiau galima įvardyti kaip *kempą* (*camp*)*. Kempas, kaip teigia

* *Camp* (manieringas, beskonis (*angl.*)) – šiuo atveju tai tam tikra estetizmo rūšis, žvelgianti į pasaulį kaip į estetinį fenomeną, kai remiamasi ne tiek grožio, kiek išmonės, stilizacijos kategorijomis. Taip pat tai savotiška kičo kritika paties kičo priemonėmis. XX amžiaus septintajame dešimtmetyje šį fenomeną savo esė „Pastabos apie *kempą* (Notes on 'Camp')" aprašė Susan Sontag (žr. http://pages.zoom.co.uk/leveridge/sontag.html).

Susan Sontag straipsnyje „Pastabos apie *kempą*", yra „pakilios dvasios" ir „nepretenzingas"*:

> Kempas patraukia tuomet, kai suvokiama, jog „nuoširdumo" nebepakanka. Nuoširdumas gali būti paprasčiausias miesčioniškumas, intelektualinis ribotumas. [...] Tradicinės priemonės peržengti tiesmuką rimtumą – ironija, satyra – šiandien jau atrodo pernelyg silpnos, netinkamos šiuolaikinei kultūra persisotinusiai terpei, kurioje ugdomi nūdienos skoniai. Kempas įveda naują standartą: išmonė kaip idealas, teatrališkumas.

Russello pateikiamas aukštosios ir žemosios kultūrų mišinys yra itin šiuolaikiškas. Jis atliepia *Don Žuano* (kurį Mozartas vadino „rimtąja komedija") daugiamatiškumą ir *Užburtąją fleitą*, kuri savo patrauklumu tiek estetui, tiek neišprusėliui primena Shakespeare'ą. Apibūdindamas savo pirmuosius tris Vienai parašytus Fortepijoninius koncertus (KV 413, 414 ir 415) Mozartas rašė: „Šie koncertai išlaiko vykusią pusiausvyrą tarp to, kas pernelyg lengva, ir to, kas pernelyg sunku. [...] Kai kurie pasažai deramą malonumą tegalėtų sukelti žinovams; tačiau jie parašyti taip, kad net ir mažiau mokyti klausytojai negali nepajusti jų žavesio, nors ir nesuprasdami kodėl".

Versta iš: Joseph Horowitz, „Mozart as Midcult", in *The Post-Classical Predicament. Essays on Music and Society*, Boston: Northeastern University Press, 1995, p. 15–34.
Vertė Jonas Vilimas.

* Originali Sontag mintis skamba taip: „O kino kritika [...] šiandien veikiausiai yra pati didžiausia kempo skonio populiarintoja, nes dauguma žmonių vis dar vaikšto į filmus nusiteikę pakiliai ir nepretenzingai".

SLAVOJ ŽIŽEK

Robertas Schumannas: romantikas antihumanistas

1.

Kas yra muzika elementariausia prasme? *Maldavimo* aktas: kreipimasis į didžiojo Kito (Mylimosios, Karaliaus, Dievo...) atvaizdą, prašant *atsiliepti* – tačiau atsiliepti ne kaip simbolinis didysis Kitas, bet visa jo ar jos būties tikrove (pažeidžiant jo paties taisykles ir parodant gailestingumą; suteikiant jos netikėtą meilę būtent mums...). Taigi muzika yra siekis išprovokuoti „Tikrovės atsaką": sužadinti Kitame „stebuklą" (apie kurį, aptardamas meilę, kalba Lacanas) – stebuklą Kito, tiesiančio man savo ranką[I]. Vadinasi, istoriniai „didžiojo Kito" (*grosso modo*, to, ką Hegelis vadino „objektyviąja Dvasia") statuso pokyčiai yra tiesiogiai susiję su muzika – gali būti, jog muzikinė *modernybė* žymi momentą, kai muzika *atsižada* siekio išprovokuoti Kitą atsiliepti.

Vienas lengviausių būdų išryškinti šį muzikai būdingą istoriškumą – pasekti operinių ansamblių raidą. Žymiuosiuose Mozarto operų ansambliuose (paradigminis pavyzdys būtų ilgas *Figaro vedybų* antrojo veiksmo finalas) bent trumpam suspindi utopinė „nerepresyvaus" *intersubjektyvumo* galimybė: kiekvienas balsas išsaugo visą savo individualumą, tačiau kartu nepaprastai sklandžiai įtraukiamas į ansamblį; harmonija čia – tai ne primestos standartizuotos tvarkos, bet paties konflikto harmonija. Jau Beethoveno kūriniuose toks konfliktuojantis, bet harmoningas daugis tampa nebeįmanomas – prisiminkime kvartetą *„Mir ist so wunderbar"** pačioje *Fidelio* pradžioje, tam tikra prasme – tiesioginę pagarbą Mozartui: nepaisant šios muzikos „grožio", tikroji mocartiška magija jau išsisklaidžiusi, ir kvartetas tegali mus stulbinti tik kaip kažkoks išgudrautas,

[I] Žr. Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre VIII: Le transfert*, Paris: Éditions du Seuil, 1991.

* Man taip nuostabu (*vok.*).

mechaniškas formulės pritaikymas. Šio kelio pabaigoje – kvintetas „*Morgenlich*"* iš Wagnerio *Niurnbergo meisterzingerių* trečiojo veiksmo: čia tikrasis intersubjektyvumas visiškai prarastas, o tai, ką gauname mainais, yra kažkas panašaus į ekstatišką panirimą, kur daugybė balsų paskandinami tame pačiame sraute.

Tačiau dalyko esmė yra ta, kad toks perėjimas nuo Mozarto prie Wagnerio suteikia ne vien netektis: čia akivaizdžiai laimima *subjektyvumo „gelmė"*. Pakanka prisiminti (vėl *Fidelio*) garsiąją Pizarro ariją „*Ha! Welch'ein Augenblick!*"** iš pirmojo veiksmo, kuri liudija audringą aistrą ir subjektyvumo šėlsmą, neįsivaizduojamą Mozarto kūriniuose. Kitaip tariant, Mozarto scenos personažai, kaip atkreipia dėmesį Ivanas Nagelis[2], lieka „plokšti" ir tam tikra prasme *visiškai eksternalizuoti*; o tai reiškia, kad tikrai modernaus „demoniško" Blogio (kurio pirmoji personifikacija buvo baironiškas herojus) čia dar nėra: mocartiškas personažas blogietis (Osminas iš operos *Pagrobimas iš seralio* ar Bartolo iš *Figaro vedybų*) atvirai *demonstruoja* savo Blogį taip, jog beveik kelia juoką, nes ta jo suktybė ir apgaulės yra pernelyg aiškiai matomos (netgi romantinį Blogį jau skelbiančiam Mozarto Don Žuanui stinga deramos „gelmės": jis išlieka mašinaliu veltėdžiu, be jokio individualumo). Nors Beethoveno Pizarro atveria intensyvų destruktyvų įtūžį, kokiam nėra vietos Mozarto visatoje, jis vis dar atvirai *skelbia* savo Blogį, taip užtverdamas kelią postklasicistinei charakterio „gelmei". Tam dar reikės palaukti Albericho iš Wagnerio *Reino aukso*: didis Albericho monologas „*Bin ich frei? Wirklich frei?*"*** numato psichologinį sudėtingumą visatos, kurioje netgi blogas asmuo nėra tiesiog blogas – kartu su savo auka būdamas įpainiotas aistrų ir nevaldomo likimo voratinklyje, jis ir pats yra auka[3].

* Rytui (brėkštant) (*vok.*).

** Ak! Kokia akimirka! (*vok.*).

[2] Žr. Ivan Nagel, *Autonomy and Mercy*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991.

*** Ar esu laisvas? Iš tiesų laisvas? (*vok.*).

[3] Čia taip pat galima aiškiai pamatyti, kaip specifiškai istorinė raida skiriasi nuo vien gamtinės evoliucijos: evoliucijos procese viena forma pereina į kitą, ir tarpinė pakopa yra tiesiog laipsniškas vienos formos virsmas kita, tuo tarpu specifiškai istorinėje raidoje tarp pakopų A ir B įsiterpia tam tikra neįmanoma Riba, kurios abi stadijos nepastebi. (Literatūrinis šios slinkties atitikmuo galbūt būtų perėjimas nuo Jane Austen prie Emily Brontë's.) Jei Mozarto intersubjektyvumui stinga subjektyvumo „gelmės", tai Beethovenas sumoka už pasiektą subjektyvumo „gelmę" tikrojo intersubjektyvumo, kuris jo rankose virsta kažkokiu išoriškai primestu mechanišku įrenginiu, praradimu; tarsi „gilūs" subjektai būtų pernelyg agresyvūs ir smarkūs, kad jų sąveiką būtų galima koordinuoti harmoningame ansamblyje. Tad šis perėjimas pakeičia neįmanomą, utopinį intersubjektyvios „gilių" subjektų harmonijos tašką.

Be to, muzika yra istoriška ne tik abstrakčia prasme, kai kiekvienas konkretus muzikos tipas yra „objektyviai galimas" tik tam tikroje epochoje, bet taip pat ir ta prasme, kad kiekviena epocha tam tikru „vaizduotės sintezės" būdu save refleksyviai susieja su ankstesnėmis epochomis. Šis refleksyvumas iškeliamas romantizme – pavyzdžiui, Liszto *Prisiminimuose apie Don Žuaną* (*Réminiscences de Don Juan*): tai, ką mes apčiuopiame fragmentų-variacijų Mozarto operos tema serijose, yra *vienos epochos prisiminimas apie kitą epochą* – kitaip tariant, tai Liszto požiūris į Mozarto Don Žuaną, kuris savo ruožtu jau yra ankstesnės konfigūracijos reinterpretacija. Taip mes turime tris donžuanus: (1) priešromantinį padaužą (*burlador*) – palaidūno, juokdario ir apgaviko, kuris, ieškodamas malonumų, puola nuo vieno nuotykio prie kito, derinį; (2) Mozartas šiai figūrai suteikia romantinį atspalvį, paversdamas ją (gyvenimo pabaigoje) protobaironišku „demonišku" herojumi, velniško Blogio įsikūnijimu, tam tikru negatyviu etiniu herojumi (žvelgiant iš šios perspektyvos, visi jo nuotykingi užkariavimai kreipia link susidūrimo su Akmeniniu Svečiu, kai Don Žuanas drąsiai atlaiko išbandymą ir atsisako pasmerkti savo gyvenimo būdą); (3) šito romantinio „demoniško" herojaus nedera painioti su vėlyvojo romantizmo Liszto Don Žuanu, kuris šiek tiek primena patį Lisztą – dekadentišką ir reakcingą abstraktaus dvasingumo bei silpnavalio, iškrypėliško geidulingumo mišinį.

Lengviausias būdas nūdienos klausytojui *in vivo* įsitikinti mūsų įprastos muzikinės patirties istoriškumu – atidžiai pasiklausyti populiaraus barokinio kūrinėlio, tokio kaip Pachelbelio Kanonas: pirmosios natos šiandien automatiškai suvokiamos kaip akompanimentas, taigi mes laukiame tos akimirkos, kai pasirodys melodija; kadangi sulaukiame ne melodijos, o tik vis painesnės polifoninės ikimelodinio akompanimento variacijos, jaučiamės tarsi „apgauti". Iš kur randasi šis laukimo horizontas, palaikantis pojūtį, kad trūksta tikros melodijos? Galbūt melodija šiandienine jos prasme, atskiriant pagrindinę melodinę liniją ir jos foną, randasi tik sulig Vienos klasicizmu, kai nebelieka baroko polifonijos. Šį melodijos atsiradimą papildo laipsniškas jos sunykimas, kurį žymi dažnai stebimas faktas, kad, praėjus dešimtmečiui po Beethoveno mirties, ilga, „graži", savyje panirusi melodija staiga tampa „objektyviai nebeįmanoma"; šis pastebėjimas leidžia geriau suprasti puikiai žinomą piktą sąmojį, neva Mendelssohno melodijos paprastai gerai prasideda, bet blogai baigiasi – prarasdamos savo veržlumą ir užsibaigdamos „mechaniška" atomazga (jo uvertiūra *Fingalo ola* arba Koncerto smuikui pradžia rodo aiškią melodinę atžangą, palyginti

su Beethoveno Koncertu smuikui). Anaiptol nebūdamas tiesiog Mendelssohno kaip kompozitoriaus silpnumo ženklu, melodinės linijos sunykimas veikiau liudija jo jautrumą istoriniam poslinkiui; tie, kurie vis dar galėjo rašyti „gražias melodijas", buvo kičiniai kompozitoriai – kaip antai Čaikovskis. Kita vertus, kaip tik dėl to Mendelssohnas dar nebuvo visiškai susiformavęs romantikas: romantizmas „ima suprasti save" (hegeliškai tariant) tik tada, kai *šis sunykimas tampa geidžiamo efekto dalimi bei pozityviu veiksniu*. Césaro Francko *Preliudas, choralas ir fuga*, kraštutinis religinio kičo atvejis, vis dėlto pateikia dailų „neįmanomo ilgesio" pavyzdį prisidengęs melodija, kuri stengiasi pasiekti kulminaciją, tačiau vėl ir vėl priverčiama liautis ir, taip sakant, kristi atgal[4].

2.

Silpstanti melodija glaustai išreiškia giliausią romantizmo logiką[5]. Romantizmą, kaip klasicizmo priešingybę, geriausiai paaiškina skirtinga atminties logika: klasicizme atmintis atgamina buvusią laimę (mūsų jaunystės nekaltumą, etc.), tuo tarpu romantizmo atmintis atgamina ne pačią buvusią laimę, tačiau praeities laikotarpį, kuriame būsima laimė vis dar atrodė galima, laiką, kai viltys dar nebuvo sužlugdytos – čia atsiminimai esti „apie nesatį, apie tai, ko niekada nebuvo"[6]. Klasicizme apverkiama netektis yra netektis to, ką subjektas kadaise turėjo, o romantinė netektis yra netektis to, ko jis niekuomet neturėjo. Čia slypi hegeliška „netekties netektis"; galima tai pasakyti ir kitaip, perfrazuojant Evangeliją – dvigubu atsižadėjimu subjektas praranda tai, ko neturi. Kitaip tariant, tai, ko subjektas neturi, yra ne tiesiog nesantis dalykas, bet nesatis, kuri pozityviai sąlygoja jo gyvenimą: pavyzdžiui, kai aš neturiu geidžiamo objekto, jo stoka struktūrina visą mano gyvenimą, ir būtent ši sąlygojanti bei struktūruojanti stoka sulaikoma „paaukojimo paaukojimu". Vienos iš Hitchcocko ekranizuotų Roaldo Dahl'o istorijų herojė, kurios vyras mirė jaunas, netrukus po jų vestuvių

[4] Mozarto kūriniuose, visiškai skirtingu lygiu nei tikrojo romantizmo, be abejo, jau susiduriama su tuo pačiu nesėkmės ir tiesos bendrininkavimu: pati struktūrinė nesėkmės būtinybė operos *Visos jos tokios* finale (t. y., faktas, kad galutinis sutaikymas nepavyksta) yra tiesos akimirka. Žr. Mladen Dolar, „La femme-machine", *New Formations*, 23, Summer 1994.

[5] Čia aš remiuosi puikia Charleso Roseno knyga *The Romantic Generation*, London: Harper Collins, 1996.

[6] Ibid., p. 175.

užgriūtas sniego lavinos, daugiau nebeišteka ir visą savo gyvenimą paskiria jo atminimui, paversdama jį idealizuota figūra; tačiau kai po dvidešimties metų sniegas ištirpsta ir atidengia sušalusį vyro kūną, ant jo krūtinės randama mažytė kitos moters, mirusio vyro tikrosios meilės, fotografija. Taigi žmonos viso gyvenimo gedulas buvo veltui – šio pavėluoto atradimo dėka ji *neteko to, ko niekada neturėjo*, neteko pačios netekties, prarastojo vyro vaizdinio, kuris palaikė jos gyvenimą. Toks pat apvertimas aptinkamas [Madame de La Fayette] romane *Princesė de Klev* (*La Princesse de Clèves*), kai paaiškėja, kad Sancerre'o apraudota ir idealizuota madam de Tournon buvo jam neištikima brutaliausiai apskaičiuotu būdu[7].

Dėl šios priežasties romantizmas glaudžiai susijęs su melancholijos motyvu. Melancholijos sąvokai svarbiausia yra perskyra tarp netekties (*loss*; *perte*) ir stokos (*lack*; *manque*)[8]: stokos substancija ta pati kaip ir geismo, o netektis žymi momentą, kai geismas, pervertas kokio nors pozityvaus, bet trūkstamo objekto, praranda savo dialektiką (garsiąją „geismo dialektiką"). Tad prarastojo objekto kaip tik *nestokojama*: jis tapatus sau; subjektas jį turi būtent tame netekties moduse; jo geismas sutelktas jame ir į jį. (Beje, Derrida, kritikuodamas Lacaną dėl to, kad šio teorijoje „stoka turi savo vietą" (*le manque a sa place*), nepastebi šios perskyros ir sujungia netektį – kuri tikrai *turi* savo vietą – su stoka.) Dėl šios priežasties melancholija yra giliai susijusi su potraukiu (*drive*): ji tam tikra prasme yra *pats geismas, suvokiamas (mirties) potraukio horizonte*. Kaip tokia, melancholija esti kontrapunktas tam, ką Bernard'as Baasas vadina „grynu geismu" (*le désir pur*) – geismu, kuris nėra geismas ko nors, apibrėžto objekto, bet tiesioginis pačios stokos geismas (tarkime, kai aš tikrai geidžiu kito asmens, aš geidžiu pačios tuštumos, glūdinčios jo subjektyvumo centre, todėl nesu pasirengęs mainais priimti jokios pozityvios paslaugos)[9]. Kitaip tariant, potraukis ir geismas persikerta, ir šis persikirtimo taškas įgauna skirtingą pavidalą priklausomai nuo to, ar į jį žvelgiama iš potraukio, ar iš geismo perspektyvos: jei melancholija yra geismas žiūrint iš potraukio perspektyvos (su-

[7] Svarbu, kad šita tiesa išreiškiama prisidengiant *istorija istorijoje* (šią istoriją princesei de Klev papasakoja jos vyras); kaip Goethe's *Atrankinėje giminystėje* (*Die Wahlverwandtschaften*), kur derama etinė nuostata „nenuolaidžiauti savo geismui" išreikšta rūmų svečio pasakojamoje istorijoje apie du jaunus įsimylėjėlius iš mažo kaimelio.

[8] Žr. Brigitte Balbure, skirsnis „Mélancolie" leidinyje *Dictionnaire de la psychanalyse*, ed. Roland Chemama, Paris: Larousse, 1993.

[9] Žr. Bernard Baas, *Le désir pur*, Louvain: Peeters, 1992.

vokiamos jo horizonte), tai „grynas geismas" yra potraukis žvelgiant iš geismo perspektyvos (suvokiamos jo horizonte) – t. y., stokos logikos viduje[10]. Argi Hitchcocko *Vertigo* nėra pavyzdinė melancholiškos netekties studija, kartu demonstruojanti, kad ši netektis nėra blogiausia, kas gali nutikti subjektui? Kitaip tariant, filmo tezė tokia: melancholijoje objektas vis dėlto „turimas" pačioje jo netektyje – kaip prarastas; tuo tarpu tikrą siaubą, blogesnį už melancholiją, kelia „netekties netektis": tai nutinka, kai filmo herojus (Skotis) priverčiamas pripažinti, kad prarastasis objektas, kaustantis jo geismą, *niekuomet anksčiau neegzistavo* (kad pati Madlen buvo apgaulė).

Taigi šios dvigubos netekties („simbolinės kastracijos") struktūra maskuojama fetišizuojant patį ilgesį: tipiškas romantinis gestas išaukština patį ilgesį ilgesio objekto sąskaita. Nesunku įžvelgti tokio refleksyvaus apvertimo teikiamą narcizišką pasitenkinimą: tereikia prisiminti romantinį susižavėjimą menininku, kamuojamu nesibaigiančio ilgesio, kuris niekada nebus patenkintas... Gilesniame lygmenyje čia susiduriame su negalimybės pozityvavimu, kuris sukuria fetišinį objektą. Pavyzdžiui, kaip objektas-žvilgsnis tampa fetišu? Hegeliško perėjimo nuo negalimybės matyti objektą prie objekto, kuris įkūnija pačią šią negalimybę, dėka: kadangi subjektas negali tiesiogiai *to* (tikrojo susižavėjimo objekto) matyti, jis atlieka tam tikrą autorefleksiją, kurios pagalba jį žavintis objektas tampa *pačiu žvilgsniu*. Šia prasme (nors ne visai simetrišku būdu) žvilgsnis ir balsas yra „refleksyvūs" objektai – objektai, kurie įkūnija negalimybę (lakaniškoje „matemoje": *a* po –*phi**). Šia prasme hegeliška „savimonė" taip pat yra refleksija, kylanti kaip reakcija į tam tikrą negalimybę, į Daikto nepasiekiamybę: aš (neišvengiamai) pradedu pažinti save, savo veiklą, aš esu priverstas atgręžti žvilgsnį atgal į save tada ir tik tada, kai ši veikla sutrinka, t. y., kai jai *nepavyksta* pasiekti savo tikslo.

[10] Kita su melancholija glaudžiai susijusi sąvoka yra *depresija*: pačia elementariausia prasme, prislėgtas subjektas nutraukė savo ryšius su ketinimų ir prasmių visata, atsisakė įsitvirtinti ir aktyviai dalyvauti intersubjektyvioje veikloje; kaip būtų pasakęs Heideggeris, tai, ką „depresija" sustabdo, yra aktyvaus įsipareigojimo, „rūpesčio" (*Sorge*) nuostata. Šią sąsają su Heideggeriu dar labiau pagrindžia pakitęs laikiškumo statusas: pasak Heideggerio, „rūpestyje" praeitis, dabartis ir ateitis susipina (subjekto dabartį sudaro būdas, kuriuo jis iš savo buvimo-įmestu per savą praeitį į savo apibrėžtą situaciją projektuoja savo ateitį), o depresijoje laikas virsta vienoda, monotoniška trukme.

* Lacanas matemomis (vns.: *mathème*) vadino formules, simboliškai reprezentuojančias jo idėjas ir analizes. Čia Slavojaus Žižeko minimomis raidėmis matemose žymima simbolinė kastracija (–*phi*) ir sufantazuotasis prarastas objektas (*a*).

Nakties ir Dienos poros atžvilgiu šis begalinis ilgesys, žinoma, žymi Sielos Naktį kaip Dienos Aiškumo priešingybę. Vokiečių romantizmo filosofijoje pagrindinė Schellingo įžvalga buvo ta, kad, prieš pradėdamas save teigti kaip racionalaus Žodžio mediumą, subjektas esti gryna „Savasties naktis", „begalinė būties stoka", smarkus susitraukimo gestas, neigiantis bet kokią būtį anapus savęs. Argi šis pasitraukimas į save nebuvo atliktas dar Descarteso, jo universalioje abejonėje ir redukcijoje į *cogito*, kuri irgi numato tarpinį radikalios beprotybės momentą? Tad ar mes nesugrįžome prie gerai žinomo fragmento iš *Jenos realinės filosofijos* (*Jenaer Realphilosophie*), kuriame Hegelis gryno Aš kaip „abstraktaus negatyvumo", „(konstituotos) tikrovės užtemimo", subjekto susitraukimo į save patirtį apibūdina kaip „pasaulio naktį"? Ši „pasaulio nakties" kaip subjektyvumo branduolio samprata yra iš esmės „šelingiška", nes ji suardo paprastą Proto šviesos ir nepermatomos materijos tamsos opoziciją: tarpas (*in-between*) – jau nebe ikisubjektyvus gyvuliškas instinktiškumas, bet dar ne Proto šviesa – yra „*cogito* ir beprotybės" momentas, toji radikali subjektyvumo dimensija, subjektas kaip Naktis – ne Diena, priešinama besubjektės Nakties prarajai, tačiau absoliutaus susitraukimo į gryną Aš momentas. Ironiška, kad Subjektas tampa Naktimi – demonišku tarpu – kaip tik tą akimirką, kai socialinėje realybėje didinga Nakties esatis išsisklaido atsiradus elektrai[11].

3.

Aukščiausiu meniniu lygmeniu struktūrinį pilnavertės melodijos žlugimą kraštutinai atskleidžia Schumanno dainos. Schumanno kūryba ir Berliozo, Mendelssohno, Francko, Wagnerio bei kitų kompozitorių „religinis kičas" yra dvi priešingos Vienos klasicizmo, klasikinės sonatos formos (kuri, kaip nesiliovė tvirtinęs Adorno, simbolizuoja utopinį individo ir visuomenės, meilės ir Įstatymo sutaikymo momentą) sunykimo versijos. Religinis kičas siekia išsaugoti autentišką kolektyvinę patirtį prisidengdamas stambios formos sakralinės muzikos kūriniais; tačiau jo užmačios šį neįmanomą siekį įgyvendinti kaina yra kičinis religinės patirties estetizavimas: religija paverčiama jaudinančiu pojūčiu, jos pretenzija į tiesą suspenduojama – svarbu tik estetiškai „patenkinantis" žino-

[11] Išsamiau apie šitą „pasaulio naktį" žr. Slavoj Žižek, „The Abyss of Freedom", in F. W. J. Schelling, *The Ages of the World*, Ann Arbor: Michigan University Press, 1997.

jimas, kad dalyvaujame šventame vyksme. (Be abejo, šis estetizavimas pasiekia kulminaciją Wagnerio *Parsifalyje*, kuris atvirai siekia įsteigti žiūrovų bendruomenę kaip pseudoreliginę bendruomenę, dalyvaujančią šventame rituale.)

Schumannas, atvirkščiai, atstovauja desperatiškai individualiai patirčiai, kuri nepalaikoma bendruomenės ir todėl pasmerkta kraštutinei beprotybei. (Tai jau patvirtino paprastas faktas, kad tikrieji Schumanno šedevrai yra jo dainos ir kūriniai solo fortepijonui: jo mėginimai pasiekti pripažinimą kuriant simfonijas ir koncertus nedaug tepranoksta akademinio respektabilumo lygį.) Priešingai nei Berliozas, kuriam, anot Mendelssohno, „nepaisant visų jo pastangų galutinai išprotėti, taip niekuomet ir nepavyko to padaryti", Schumannas desperatiškai stengėsi išlikti sveiko proto, bet buvo giliai panardintas beprotybėn. Paradoksalu, žinoma, tai, kad religinio kičo mėginimas perteikti kolektyvinę patirtį baigiasi radikaliu subjektyvizmu (autentiško bendruomeninio gyvenimo pavertimas jaudinančiai subjektyvia religinio ritualo „patirtimi"), o Schumanno radikali redukcija į subjektyvumą kur kas geriau išreiškia individo objektyvios socialinės pozicijos aklavietę.

Lemiamas Schumanno indėlis – būdas, kuriuo jis „sudialektina" dainuojamos melodijos ir jos fortepijoninio akompanimento santykį: dabar jau nebe balsas kuria melodiją, fortepijoną paverčiant akompanimentu arba, geriausiu atveju, pagrindinės melodinės linijos antrinėmis variacijomis (kaip vis dar būdinga Schubertui). Schumannas nutraukia privilegijuotą melodijos ir balso ryšį: iš solinės vokalo linijos daugiau nebeįmanoma rekonstruoti visos melodijos, nes melodija, taip sakant, vaikštinėja tarp vokalo ir fortepijono partijų – nėra vienos eilutės, nei vokalo, nei fortepijono, kurioje melodija būtų „pilnai išskleista". Tarsi melodijos tikroji vieta būtų kažkokiame išslystančiame, neapčiuopiamame trečiame lygmenyje, kuris ataidi abu klausytojo girdimus lygmenis – balsą ir fortepijoną.

Labai svarbu skirti šitą nesamą ar užgniaužtą melodiją nuo priešklasicistinės „negirdimos melodijos". Antai Bacho kūriniuose susiduriame su atotrūkiu tarp muzikinės struktūros ir jos materialaus įgyvendinimo; sutinkamos dvi priešingos šio atotrūkio formos: (1) kompozicija parašyta kaip formali struktūra, santykinai neutrali jos realaus atlikimo būdo atžvilgiu – tarsi savotiška formali matrica, kuri nenurodo visų jos atlikimo detalių (tarkime, *Goldbergo variacijos*, kurias galima atlikti fortepijonu, klavesinu, vargonais...); (2) antra, dar įdomiau, polifoninė struktūra yra tokia sudėtinga, kad tiesiog neįmanoma ją sekti vien klausa; idealus klausytojas turėtų būti bent minimaliai susipažinęs

su kompozicijos sudėtingumu – įžvelgti šį sudėtingumą neišvengiamai netobulame materialiame įgyvendinime yra pagrindinis klausytojo pasitenkinimo šaltinis. Galbūt geriausias pavyzdys būtų Bacho trijų sonatų smuikui solo antroji dalis (fuga), kurioje visa polifoninė struktūra suglausta į vieną instrumentinę liniją taip, kad nors „iš tikrųjų" mes girdime tik vieną smuiko liniją, savo vaizduotėje automatiškai papildome ją kitomis – negirdimomis, tačiau numanomomis – melodinėmis linijomis ir tariamės girdį daugybės melodinių linijų sąveiką. Tačiau taip pats suglaudimas į vieną vienintelę liniją jokiu būdu nėra tiesiog sustabdomas: svarbiausias meninio poveikio elementas tas, kad mes visą laiką žinome, jog iš tiesų girdime tik vieną liniją. (Beje, būtent dėl šios priežasties Bacho solo sonatų transkripcijos vargonams, styginių trio ar kvartetui, net kai jos yra aukščiausios kokybės, įgauna „vulgarumo", netgi nešvankumo, elementą: tarsi tada, kai „girdime ją visą", būtų užpildoma kažkokia konstitutyvi tuštuma, – elementarus kičo apibrėžimas.)

Romantinis grįžimas prie „negirdimos melodijos", vykęs po klasicizmo bandymo sukurti tobulai aiškią struktūrą, kai potencialiai girdima kiekviena muzikinė linija, yra tikra šios priešklasicistinės polifonijos priešingybė: tai, kas čia turi likti negirdima, „yra ne abstrakti forma, bet jausminė koncepcija"[12], neįmanomas garsas. Čia glūdi pagrindinis paradoksas, kurį yra pabrėžęs Charlesas Rosenas: pats faktas, kad romantizmas panaikina atotrūkį tarp formalios struktūros ir jos įgyvendinimo, kad jis suspenduoja autonomišką formalios struktūros statusą, o materialią-vokalinę kūrinio realizaciją (netgi atlikimo detales) paverčia pačios koncepcijos dalimi, sukelia šiurpų perteklių paties garso lygmenyje – „garso pirmenybę romantinėje muzikoje turi lydėti ir netgi iš anksto skelbti skambesys, kuris yra ne tik neįgyvendinamas, bet netgi neįsivaizduojamas"[13]. Rosenas cituoja *Abegg* variacijų (Schumanno Opus 1) fragmentą, kuriame toji negalimybė iškyla:

> kadangi Schumannas mąsto apie moto beveik gryno garso kalba – atpalaidavimo ir atakos, garso aukščio ir ritmo kalba [...]: natą galima užgauti du kartus, tačiau dvigubas atpalaidavimas, nesant antros atakos, skambinant fortepijonu yra absurdas.[14]

[12] Rosen, *The Romantic Generation*, p. 11.

[13] Ibid.

[14] Ibid.

Šis „absoliučiai negirdimas" garsas pateikia pavyzdinį lakaniškojo *objekto mažoji a* (*objet petit a*)* atvejį tiek, kiek jis yra *irréel*** ta tikslia prasme, kuria Lacanas vartoja šią sąvoką savo mito apie *lamelle**** kontekste: „Šį organą reikia vadinti 'netikru' ta prasme, kad netikrovė (*the unreal*) nėra tapati įsivaizduojamybei – ji pirmesnė už subjektyvumą ir jį sąlygoja, tiesiogiai kontaktuodama su tikrove (*the real*)"[15]. Žinoma, kaip toks, *irréel* sutampa su savo priešingybe, su Tikrove (*the Real*). Kitaip sakant, lakaniška tikrovė nėra tiesiog ikisimbolinė gamtinė substancija, bet veikiau mitinė dalis-organas, atstojanti tai, ko netenkama, kai susimbolinama ikisimbolinė substancija. „*Irréel*" yra *pati Tikrovė* tiek, kiek ji turi grynos regimybės statusą ir niekada negali tapti realybės (*reality*) dalimi: dėl tos priežasties Lacanas *irréel lamelle* apibrėžia kaip „nekūnišką" (čia derėtų sugebėti išgirsti Įvykio nekūniško statuso stoikų logikoje aidą). Pavyzdžiui, ateivis iš Ridley'o Scotto to paties pavadinimo [*Alien*] filmo yra „tikras" būtent kaip gryna neapčiuopiama regimybė, kurios pavidalas nuolatos kinta; tą patį galima pasakyti apie traumą (trauminį įvykį) psichoanalizėje, kuri fantazminės formacijos prasme taip pat yra *irréel* – Lacanui Tikrovė pirmiausiai yra ne baisi beformė motiniška substancija po simbolinėmis regimybėmis, bet, veikiau, ji pati yra gryna regimybė.

* Lacano terminas *objektas mažoji a* reiškia tikrovės elementą, kurio negalima integruoti į simbolinę sistemą.

** Netikras, netikrovė (*pranc.*).

*** Interpretuodamas Freudo libido terminą, Lacanas įvedė „*lamelle*" (*pranc.* „plokštelė", „membrana", „sluoksnis") sąvoką, kurią apibūdino kaip subjektą nuolat veikiantį organą arba galią ir vartojo ją pakaitomis su libido ar potraukiu. Slavojus Žižekas lakaniškąją *lamelle* siejo su gyvybine substancija, kuri niekuomet negali būti sunaikinta. Viename iš savo vėlyvųjų seminarų pristatydamas naują požiūrį į kūno Tikrovę kaip pamatinį priežastingumą, Lacanas pasitelkė istoriją apie *lamelle* – kažką, kas atsiranda pačiu gimimo metu tarsi gyvenimo „variklio" pobūdžio organas. Aiškinant *lamelle* mitą, prisiminti nelytiniu būdu besidauginantys organizmai – bakterijos, virusai ir pan., – kurie iš principo gali gyventi amžinai, nes jų reprodukcija remiasi paprastu atkartojimu. Tokiu būdu amžinojo gyvenimo galimybė (ir potraukis) susiejama su kūno *jouissance* (priešingai faliniam *jouissance*).

[15] Jacques Lacan, „Position of the Unconscious", in Bruce Fink et al., eds., *Reading Seminar XI*, Albany, New York: SUNY Press, 1995, p. 274.

4.

Dabar galima suprasti, kas sudaro „Schumanno įvykį" (pasiskolinant Alaino Badiou sąvoką[16]): „netikras" muzikos matmuo (neįgyvendinamas skambesys, etc.), kuris anksčiau priklausė mūsų suvokimo ribotumo ir liminalinės painiavos pilkajai „empirinei" zonai, dabar paverstas „negirdimo balso" *struktūriniu principu*; „tikruoju balsu" dabar atvirai laikoma pati Tyla – „neįmanomas" objektas, kuris dėl apriorinių priežasčių negali būti išgirstas ir aplink kurį, tarsi apie trauminį branduolį, sukasi iš tikrųjų skambantys muzikiniai garsai. Taip empirinė nesėkmė transformuojama į „transcendentinę" Ribą; filosofinė esmė čia glūdi tame, jog šis objektas-balsas, sutampantis su pačia Tyla, tiksliai koreliuoja su „perbrauktu" subjektu (lakaniškasis $ kaip į save nurodančio negatyvumo Tuštuma*). Visą Schumanno muzikinę strategiją galima paaiškinti kaip pastangą įgyvendinti visas įsivaizduojamas šio melodinės linijos privilegijos pakirtimo, šito vokalinės melodijos ir jos fortepijoninio fono santykio sudialektinimo versijas iki pačios radikaliausios variacijos, kurioje balso tiesiog nėra arba jam nepavyksta pasirodyti[17]. Štai pagrindinės tokio sudialektinimo versijos Schumanno kūryboje:

- Pačioje pirmoje *Poeto meilės* (*Dichterliebe*) dainoje „Skaisčiam gegužy (Im wunderschönen Monat Mai)" tikroji tvarkinga seka kažkaip supainiota, todėl mes turime pradžią, vidurį ir pabaigą, bet ne tokia eilės tvarka (cituojant Godard'ą): daina prasideda ir baigiasi tuo, kas pagal standartines taisykles ir lūkesčius yra vidurinioji dalis, todėl pati dainos struktūra atskleidžia begalinį, nepasotinamą ilgesį. Be to, šioje dainoje (o dar ryškiau – „Sutemose (Zwielicht)" iš *Dainų rato* (*Liederkreis*) Op. 39) balso ir fortepijono akompanimento nesinchroniškumas (užlaikymai, aplenkimai ir kiti vos apčiuopiami vokalo bei fortepijono partijų, o taip pat – abiejų fortepijono partijos rankų ritminio nekoordinavimo pavidalai) suteikia

[16] Žr. Alain Badiou, *L'Être et l'événement*, Paris: Éditions du Seuil, 1988.

* Lacano darbuose $ žymimas „perbrauktas" arba suskilęs subjektas.

[17] Pirmuosius žingsnius šia kryptimi žengė dar Schubertas, tarkime, savo kūrinyje *Mirtis ir mergelė*: pagrindinis mirties motyvas iš pradžių skambinamas vien fortepijonu; tad mergelės balsas – atsiliepiantis kitokia, aktyvesne ir gyvesne melodine linija – veikia kaip savotiškas pabėgimas ar žūtbūtinė gynyba nuo jo; po to mirties balsas perima prieš tai fortepijonu skambintą motyvą, švelniai kviesdamas merginą nebijoti ir jai atsiduoti.

šiai dainai šiurpią, sapną primenančią atmosferą. Tai kažkas panašaus į muzikinį ekvivalentą Orsono Welleso „plačiu" kampu fokusuotam kadrui, kuris stambiu planu iškraipo veidą ir tuo pačiu metu paverčia foną nutikrovintu, sapnišku kraštovaizdžiu. Užuot užtikrinęs struktūros realumą (taip pat – psichologinį „normalumą"), fortepijono akompanimentas nutikrovina situaciją ir suteikia jai patologijos atspalvį. Nenuostabu, kad „Sutemos" baigiasi panišku rečitatyviniu perspėjimu: „Būkite atidūs, budrūs ir sąmoningi!", tarsi dainuojantis subjektas paskutiniu momentu staiga atsitokėtų iš nugrimzdimo gundančioje dainos vilionėje ir įspėtų mus nepasiduoti realybės praradimo beprotybei (kurią „Sutemose" žymi keistai hipnotinis, besisukantis ratu, vaikiškas melodinės linijos charakteris).

✦ Aštuntoji *Poeto meilės* daina „Ir jei tik gėlytės žinotų (Und wüßten's die Blumen, die kleinen)" šia prasme yra savotiška „Sutemų" inversija: perspėjimas neapsaugo, tad, žodžiams pasibaigus, paskutinieji fortepijono akordai sprogsta nevaldomo įtūžio protrūkyje. Tačiau tai ne standartinė koda, papildanti „oficialią" melodinės linijos pabaigą (du puikūs pavyzdžiai: Beethoveno *Fidelio* uvertiūra ir Tamino bei Paminos dueto pabaiga po išbandymo vandeniu ir ugnimi Mozarto *Užburtojoje fleitoje*); Schumanno kūriniuose šis protrūkis susijęs su tiksliai apibrėžtu apvertimu. Pirmieji trys dainos posmai išreiškia standartinį poetinį kontrastą tarp nekalto išorinės gamtos grožio ir poeto sielos būsenos beviltiškumo dėl sudaužytos jo širdies (jei tik gėlės (lakštingalos, žvaigždės...) žinotų apie jo sielvartą, jos kartu su juo lietų ašaras ir jį paguostų). Tačiau paskutinis posmas įveda ryškų kontrastą: nors niekas iš jų negali to žinoti, vis dėlto yra tai *žinantis* asmuo, ir jisai *nelies* ašarų, nes toji žinančioji *pati* sudraskė jo širdį į gabalus, taigi yra tikroji jo sielvarto priežastis, – štai *šituo* momentu perkrauta koda pratrūksta įniršiu. Schumannas demonstruoja savo meistriškumą švelniai melancholišką, beveik pastoralinę pirmų trijų posmų nuotaiką keisdamas paskutiniojo posmo įtūžiu, kuris išsprogdina patį dainos formatą; šiam įniršiui svarbiausia žinojimas: ji *žino*, bet jai nerūpi. Be abejo, šio apvertimo fone slypi įžeistas poeto narcisizmas: jis ieško užuojautos ir paguodos – tai yra, jis ieško Kito, kuris gebėtų deramai jį užjausti. Nelaimei, kaip tik tas, kas galėtų jo pagailėti, yra jo negalavimo priežastis; todėl apsimestinai pasyvus, romus poeto liūdesys virsta agresyviu įniršiu, kuris, ilgą laiką nepastebimai rusenęs, staiga užsiliepsnoja. Tai esminis Schumanno išradimas – „absoliutus žodžių ir muzikos sutapimas, tačiau

toks, kuris pasiekiamas per paradoksą"[18]: fortepijoninis įniršio protrūkis reiškia poeto (subjekto) įniršį, kuris taip sustiprėja, kad nebegali būti verbalizuotas, išdainuotas balsu – kitaip sakant, fortepijonas suteikia formą savo paties įniršio uždusinto subjekto tylai.

- Dar įmantresnį tokio „žodžių ir muzikos sutapimo per paradoksą" pavyzdį aptinkame dainoje „Aš negaliu suprasti (Ich kann's nicht fassen)" (iš ciklo *Moters meilė ir gyvenimas* (*Frauenliebe und Leben*)), kur melodija netenka savo vokalinės autonomijos: kulminacijos akimirką dainininko balsas išnyksta, gaidų liniją tęsia tik fortepijonas, todėl subjekto nepajėgumą suvokti, kas vyksta, „muzikos priemonėmis perteikia neįmanomybė balsu perteikti idėją"[19]. Taip, struktūrine prasme, „reikšmė randasi iš muzikinio atlikimo neįmanomybės" – pati reikiamos žinios perdavimo nesėkmė perduoda žinią apie šoką ir nesuprantamumą. Čia mes vėl sutinkame „perbrauktą" subjektą, kuris pasirodo per nesėkmingas adekvačios išraiškos paieškas, per adekvačios ženklinančios reprezentacijos negalimybę; subjektą, kuris yra ne simbolinis subjektas („turinys", išreikštas jį reprezentuojančioje simbolinėje grandinėje), o veikiau „Tikrovės atsakas" į pačią simbolinės reprezentacijos nesėkmę.
- Paskutiniajame *Moters meilės* eilėraštyje „Tu pirmąkart sukėlei man skausmą (Nun hast du mir den ersten Schmerz getan)", kur moteris aprauda mylimojo mirtį, randame užgniaužtos melodijos pavyzdį. Didžiausio patoso akimirką, po žodžių „Aš tyliai pasitraukiu į savo vidų, / Uždanga krinta / Štai kur aš turiu tave ir savo prarastą laimę / Tu [esi] mano pasaulis" dainininkė nutyla, ir fortepijonas vienas pergroja pirmąją ciklo dainą – atsiminimą apie patį pirmą moters žvilgsnį į savo mylimąjį, – ne pačią dainą, bet jos akompanimentą. Labai svarbu atkreipti dėmesį į tai, kad pirmojoje dainoje – kulminaciniame jos melodijos taške („Tauchst aus tiefstem Dunkel" – „kyla iš giliausios tamsos") – girdimas vien tik balsas, akompanimentas keliais taktais atsitraukia. Pakartojime, kai girdime vien tik akompanimentą, kulminacinio momento nėra; tačiau kadangi mes jį prisimename, pati jo nesatis daro jį dar labiau apčiuopiamą: „Motyvas dabar iškyla klausytojo sąmonėje iš fortepijono paliktos tuštumos"[20]. Ir vėl pilnos melodijos, jos kulminacijos *nesatis* daro ją labiau esančia negu jos gryna esatis.

[18] Charles Rosen, *The Romantic Generation*, p. 67.

[19] Ibid., p. 68.

[20] Ibid., p. 114.

Panašioje dainoje iš vyriškojo *Poeto meilės* ciklo „Sapne verkiau (Ich hab' im Traum geweinet)" ta pati nesaties struktūra išryškinama iki kraštutinumo. Poetas triskart, atbula chronologine tvarka, išdėsto jį pravirkdžiusio ir grubiai pažadinusio sapno turinį: pirmiausiai jis aprauda mylimos merginos mirtį, po to – faktą, kad ji netikėtai jį paliko; galiausiai poetas sapnuoja, kad ji jį vis dar tebemyli. Taip mes nuo ateities per dabartį tolstame į praeitį (dabartis, kurioje vyksta dainos pasakojimas, aišku, yra nemaloni palikto meilužio padėtis: sapnas apie mylimosios mirtį neabejotinai yra poeto mirties troškimo įgyvendinimas). Ir vėl čia svarbiausia akompanimentas: pirmuose dviejuose posmuose jis nepaprastai išskydęs – tik du garsai, kurie pabrėžia vokalinę melodinę liniją, faktiškai nesekdami ir nepastiprindami balso; trečiame posme, kai poeto vaizduotę atgaivina laimingos praeities prisiminimai, jis pagaliau pasijunta „savo stichijoje" ir iš tiesų atsigauna. Permainą parodo nelauktas fortepijono akompanimento pagyvėjimas, virstantis nepertraukiama, vis garsesne, vis energingesne savarankiška melodine linija – čia mes be jokių abejonių apčiuopėme emocinio svorio centrą. Vis dėlto kai sąmonė vėl prisimena, kad dabartyje visa tai iš tiesų yra prarasta, vokalinė linija nutrūksta pačiame kulminacijos taške ir *telieka fortepijono akompanimentas dviem pirmiesiems posmams*: ilgą tylą pertraukia keli trumpi garsai, po jų vėl seka pernelyg ilga tyla, o ją savo ruožtu pertraukia du trumpi fortepijono garsai, užbaigiantys dainą. Tų retų, tylą pertraukiančių garsų statusas radikaliai dviprasmiškas: juos galima suprasti kaip *da capo senza fine**, keistai užsitęsusią pabaigą, kuri vis dėlto sukelia „užbaigos įspūdį", ir kartu kaip fragmentišką nesamos melodinės linijos priminimą – t. y., kaip gestą, paryškinantį galutinį vokalinės melodinės linijos nutrūkimą, kuris, kadangi nėra girdimas, klausytojo sąmonėje skamba juo galingiau[21].

* Nuo pradžios be pabaigos (*it.*).

[21] Šios dainos palyginimas su paskutine *Moters meilės* daina mus taip pat verčia kelti klausimą klausimą apie lyčių požiūriu skirtingą subjekto reakciją į mylimojo netektį. Vyro reakcija yra įžeista savimeilė; jis išpučia ir išstumia faktą, kad mergina jį paliko dėl staigios netikėtos mirties, o tada toliau jos gedi, lieka sukaustytas jos netekties ir taip transformuoja savo raudą į naują pasitenkinimo šaltinį; moteris, priešingai, išgyvena „netekties netektį", t. y., ji pasitraukia į save, į „Pasaulio naktį", pasiduoda „moteriškos depresijos" verpetui ir taip amžiams sujungiama su savo prarastu mylimuoju, kuris galiausiai, po to, kai ji atsiskiria nuo išorinės tikrovės, tampa jai ištisu pasauliu.

5.

Humoreską, neabejotiną Schumanno fortepijoninį šedevrą, reikėtų interpretuoti šio laipsniško balso praradimo fone (nors dauguma jo dainų ciklų buvo sukurti vėliau nei jo geriausieji kūriniai fortepijonui): tai ne paprasta fortepijoninė pjesė, bet *daina* be vokalinės linijos; tai daina, kurios vokalinė linija redukuota į tylą, todėl viskas, ką iš tiesų girdime, yra fortepijono akompanimentas. (Šis balso išnykimas yra tiksliai lygiavertis „žmogaus mirčiai", ir labai svarbu nepainioti žmogaus („asmens") su subjektu: lakaniškasis subjektas kaip $ yra pati „žmogaus mirties" pasekmė. Lacanui, aiškiai priešingai nei Foucault, humanizmas yra kažkas, kas radosi Renesanse ir buvo atmesta sulig kantiškuoju lūžiu filosofijoje – ir, galėtume pridurti, su Schumannu muzikoje.) Štai kaip derėtų suprasti garsųjį „vidinį balsą" (*innere Stimme*), Schumanno pridėtą (rašytinėje partitūroje) kaip trečią gaidų liniją tarp dviejų – aukštesnės ir žemesnės – fortepijono linijų: kaip vokalinę melodinę liniją, kuri lieka nevokalizuotu „vidiniu balsu", savotišku muzikiniu atitikmeniu Heideggerio-Derrida „perbrauktajai" Būčiai. Tad iš tiesų girdime „variaciją, bet ne kokia nors tema", variacijų serijas be temos, akompanimentą be pagrindinės melodinės linijos (kuri egzistuoja tik kaip *Augenmusik*, muzika tik akims, prisidengusi užrašytomis natomis). (Nenuostabu, kad Schumannas sukūrė „Koncertą be orkestro", savotišką kontrapunktą Bartóko „Koncertui orkestrui".) Šią nesamą melodiją reikia rekonstruoti remiantis tuo, jog pirmasis ir trečiasis lygmenys (dešinės ir kairės rankos fortepijono linijos) tiesiogiai vienas su kitu nesusieti – juos sieja ne betarpiško atspindėjimo santykis: norint paaiškinti jų tarpusavio sąsają, tenka (re)konstruoti trečią, „virtualų" tarpinį lygmenį (melodinę liniją), kuris dėl struktūrinių priežasčių negali būti atliekamas. Šiam lygmeniui tenka neįmanomos tikrovės, kuri gali egzistuoti tik prisidengdama rašymu, statusas; kitaip tariant, jo fizinis pasirodymas sunaikintų dvi realiai girdimas melodines linijas (panašiai kaip Freudo tekste „Mušamas vaikas"*, kur vidurinioji scena-fantazija niekuomet nebuvo įsisąmoninta ir turi būti rekonstruota kaip trūkstama grandis tarp pirmosios ir paskutinės scenų).

* Nuoroda į Sigmundo Freudo tekstą „Mušamas vaikas" („Ein Kind wird geschlagen", 1919), kuriame analizuojamos mazochistinės vaikų fantazijos apie mušimą. Čia aptariama neįsisąmoninta vidurinioji grandis Freudo tekste siejama su mergaičių fantazijomis, kur pirmoje pakopoje įsivaizduojamas kitą vaiką mušantis tėvas, antroje – ją pačią mušantis tėvas, o trečioje tėvą pakeičia kitas, pavyzdžiui, vaikus (dažniausiai berniukus) mušantis mokytojas.

Šitą nesamos melodijos procedūrą Schumannas išplėtoja iki tariamai absurdiškos nuorodos į save, kai vėliau tame pačiame *Humoreskos* fragmente kartoja dvi tas pačias iš tiesų skambančias melodines linijas, tačiau šįkart partitūroje nėra trečiosios (nesamos) melodinės linijos, nėra vidinio balso – čia nėra būtent nesamos melodijos, kitaip tariant, *pačios nesaties*. Kaip turėtume skambinti tas natas, kai, realiai skambėdamos, jos tiksliai atkartoja ankstesniąsias natas? Iš tikrųjų atliekamos natos yra netekę tik to, ko ten *nėra*, savo konstitutyvios stokos – arba, perfrazuojant Bibliją, jos praranda net tai, ko niekada neturėjo. Ir vėl šis skirtumas tarp („vidinio balso") „struktūrinančios nesaties" bei grynos nesaties suteikia modernaus subjektyvumo koordinates: šis subjektyvumas remiasi nesama melodija – t. y., modernus subjektas atsiranda tada, kai jo objektinis porininkas (šiuo atveju, melodija) išnyksta, bet lieka esančiu (veiksmingu) pačioje savo nesatyje; trumpai tariant, subjektas yra susietas su „neįmanomu" objektu, kurio egzistencija grynai „virtuali".

Kai pradingsta vokalinė melodija, kuri, kaip manoma, turi tiesiogiai „išreikšti" subjekto vidinį gyvenimą – t. y., kai lieka tik vokalinės linijos netekęs fortepijono akompanimentas, – šis dingimas, anaiptol nežymėdamas „subjekto mirties", žymi tikrą jos priešingybę – „perbraukto" subjekto *pasirodymą*. Vis dėlto kai stinga pačios šios nesaties, įžengiame į *potraukio* sritį: potraukyje netekta pačios netekties, tad nebelieka ir geismą konstituojančio begalinio prarastojo objekto ilgesio (dėl tos priežasties *Humoreska* yra keistai džiugi ir gyva pjesė, nė kiek neprimenanti geibaus romantinio ilgesio). Ir tiek, kiek pati subjekto būtis priklauso nuo neįmanomo „prarasto objekto" veiksmingos nesaties, „netekties netektis" potraukyje prilygsta tam, ką Lacanas vadina „subjekto nunykimu".

Tad argi „vidinis balsas" kaip negalimo materializuoti balso paradoksas nėra puikus lakaniškojo *objekto mažoji a* pavyzdys? Kaip ką tik matėme, *Humoreskoje* esti dvi natų sekos, kurios savo pozityviais bruožais (tuo, kas iš tiesų skambinama) yra visiškai vienodos; skiriasi tik kitokiu santykiu su jų konstitutyvia nesatimi, su trūkstamu „vidiniu balsu". *Humoreską* gerai atliekant, tos dvi natų serijos skamba kažkaip „skirtingai", nors esti visiškai vienodos, – argi tai ne pats *objekto mažoji a* apibrėžimas, kai *objektas mažoji a* yra nesuvokiamasis X, paslaptingasis *je ne sais quoi**, kurio neįmanoma rasti pozityvioje realybėje, bet kurio esatis ar nesatis verčia šią pozityvią realybę pasirodyti „visiškai skirtinga"?

* Nežinau kas (*pranc.*)

Taip pat kyla pagunda teigti, kad Schumannas šiose „variacijose be temos" iliustruoja Deleuzeʼo subjektyvumo kaip *le pli*, substancinio turinio klostės, sampratą: tik tuomet, kai variacijos esti be melodijos (klosčių serijos be tvirto substancinio turinio), subjektas daugiau nebėra kokia nors (kita) Substancija. Tradicinėje romantinėje dainoje subjektą vis dar apibrėžia substancinis jo balsu išreiškiamų vidinių turtų turinys, kurį fortepijonas apgaubia fonine kloste; Schumanno kūrinyje lieka tik pati klostė be melodijos, kurios atsisakoma kaip pernelyg „substancinės", kad būtų galima deramai išreikšti subjektyvumo tuštumą. Vienintelis būdas tinkamai sužadinti subjektą – išreikšti jį kaip tuštumą, aplink kurią sukasi „variacijų be temos" klostė.

Kitais žodžiais dar būtų galima pasakyti, jog Schumannas buvo pirmasis „antihumanistas" muzikoje: jo muzikinė praktika įvykdo perėjimą nuo „žmogaus asmens" (kuris melodija išreiškia savo substancinių emocijų gausą) prie subjekto kaip $ – perėjimą, tiksliai analogišką tam, kurį atliko Kantas, pirmasis prakalbęs apie *subjekto* (gryno negatyvumo tuštumos) ir *asmens* (ypatingos emocinio ir kitokio „patologinio" turinio gausos) skilimą – kaip tik todėl jis buvo pirmasis filosofas antihumanistas. Humanizmas yra ikimodernus, ikikartezinis; jis redukuoja žmogų į kūrinijos viršūnę, užuot suvokęs jį kaip subjektą, kuris yra *už* kūrinijos ribų. Tad mūsų argumentas toks: *pati formalioji Schumanno muzikos struktūra išreiškia modernaus subjektyvumo paradoksą*: brūkšnio – neįmanomybės „tapti pačiu savimi", aktualizuoti savo tapatybę – dėka „begalinis ilgesys" steigia subjektyvumą. Todėl nenuostabu, kad Schumanno kūriniuose kai kas įžvelgia hegeliškojo „substancijos subjektyvizacijos", betarpiško substancinio turinio integracijos į subjektyvumą, proceso analogiją muzikoje.

Idant išliktų minimaliai nuoseklus, subjektas turi prijungti savo būtį prie kokio nors „Tikrovės gabalėlio", kuris yra „ekstymus" (*ex-timate*)* lakaniškąja šios sąvokos prasme: išorinis, atsitiktinis, aptiktas elementas, kuris kartu reiškia giliausią subjekto būtį. Šis ekstymumo paradoksas išryškėja tada, kai Schumannas manipuliuoja iš kitų kompozitorių pasiskolintų melodijų fragmentais (ar iš savo paties ankstesnių darbų, kaip antai „Drugelių" motyvu „Florestane"

* Lacano terminas „*l'extimité*" sukurtas kaip priešingybė „*intimité*" (*pranc.* „intymumas", „artimumas") ir žymi „nepažinų, svetimą elementą pačioje intymumo šerdyje" (žr. Audronė Žukauskaitė, *Anamorfozės. Nepamatinės filosofijos problemos*, Vilnius: Versus Aureus, 2004, p. 113). Žižekas taip pat vartoja išorinio intymumo (*ex-timacy*) sąvoką; žr. Slavoj Žižek, *Viskas, ką norėjote sužinoti apie Žižeką, bet nedrįsote paklausti Lacano*, Vilnius: Lietuvos Rašytojų sąjungos leidykla, 2005, p. 185.

iš *Karnavalo*): svetimas kūnas pirmiausiai primetamas kaip beprasmis ženklas, kaip trauma, pertraukianti „tikrosios" melodinės linijos tėkmę; tačiau palaipsniui šis įsibrovėlis „perdirbamas" (*perlaborated*), visiškai integruojamas į pagrindinį kompozicijos audinį, kad pabaigoje net praranda savo išorinį pobūdį ir esti atkuriamas kaip kažkas, kas kyla iš pačios kompozicijos vidinės logikos. Pažvelkime į pirmąją Fantazijos C-dur dalį: joje pasiskolinta melodija (nuoroda į Beethoveno ciklą *Tolimajai mylimajai*), kurios paslėpti atgarsiai pastebimi per visą kūrinį, yra „pakartojama" (pilnai atliekama) ir taip sukelia raminantį atomazgos įspūdį tiktai pačioje pabaigoje: tai, kas iš pradžių atrodė svetimas kūnas, ardantis tikrąją melodinę liniją, atskleidžiama kaip giliausias kūrinio branduolys – (išorinė) nuoroda virsta nuoroda į save; tai, kas pasiskolinta (iš kito kompozitoriaus), palaipsniui kyla iš vidaus, *prielaida* („suponuojamas", iš kito kompozitoriaus pasiskolintas turinys) *tvirtinama kaip kertinis principas* – argi tai ne „Hegelis muzikoje"? Be to, argi ši unikali procedūra nėra savotiškas muzikinis atitikmuo Freudo laipsniškai trauminio įsibrovimo (beprasmio atsiminimo-pėdsako) integracijai į subjekto simbolinį gyvenimo audinį psichoanalitinės interpretacijos eigoje? Labai svarbu išsaugoti radikaliai dviprasmišką šio fragmento (svetimo įsibrovėlio) statusą, jo *neapsisprendžiamumą* būti keliamu kaip prielaida ar priimamu be įrodymų: kaip išmokome iš Freudo, trauma – nors ir būdama neįmanomos tikrovės branduolys, kuris vis dėlto „kyšo" ir priešinasi simbolizavimui, yra retroaktyvus to paties simbolizavimo proceso produktas.

6.

Karnavalas, kitas Schumanno fortepijoninis šedevras, yra puikus Deleuzeo rizomatinės (*rhizomatic*) struktūros pavyzdys: dvidešimt viena jo dalis persipina daugybe būdų; kiekviena iš jų yra tarsi kitų dalių „variacija", susieta su jomis melodiniais ar ritminiais atliepimais, pakartojimais bei kontrastais, kurių logikos negalima pagrįsti viena universalia taisykle. Klasikinėse variacijose (tarkime, Beethoveno *Diabelli* variacijose) pirmiausiai išgirstame temą „kaip tokią", lydimą daugybės jos variacijų: kaip galima numanyti, Schumano kūrinyje „temos" visiškai nėra. Tačiau – ir būtent tuo Schumanno praktika skiriasi nuo „dekonstruktyvistinės" variacijų be originalo žaismės sampratos – šios „variacijos" nėra visos lygiavertės: yra dalis – „Šokančios raidės (Lettres dansantes)", – aiškiai

„kyšo" dėl to, kad esti panašesnė į elementarų muzikinį pratimą nei į pilnai išskleistą kompoziciją. Be to, atliekamo ciklo palyginimas su rašytiniu jo dalių sąrašu pateikia kitą mįslingą pertekliniį elementą: po aštuntosios dalies („Réplique (Pokalbis)") eina „Sfinksai (Sphinxes)" – dalis, kuri tik užrašyta ir negali būti atlikta. Kas tie paslaptingi „sfinksai"?

Karnavalo paantraštė yra *Mažosios scenos keturioms natoms* (*Scènes mignonnes sur quatre notes*), ir „Sfinksai" tas keturias natas pateikia – muzikinį *jouissance** šifrą, kuris sutirština mnemoninių asociacijų serijas: jauna pianistė Ernestine von Fricken (Schumanno mergina tuo metu, kai jis kūrė *Karnavalą*) buvo kilusi iš Bohemijos Ašo (Asch) miestelio, kurio pavadinimo keturios raidės tapačios vienintelėms raidėms žodyje „Schumann", turinčioms natų atitikmenis vokiškoje muzikinėje terminologijoje (kur „H" reiškia si, o „B" – si bemolį). Dar daugiau, skaitydami „As" kaip la bemolį, gausime kitą muzikinio šifro variantą, tad turėsime tris trumpas serijas: SCHumAnn (mi bemolis – do – si – la); ASCH (skaityti kaip: la bemolis – do – si); ASCH (skaityti kaip: la – mi bemolis – do – si). Savo darbe *Psichoanalizės praktika* (*Psychanalyser*), Serge'as Leclaire'as[22] pasakoja apie psichoanalitinį gydymą, kuris jo pacientui sukėlė malonumo šifrą: mįslingą sąvoką *poord'jeli*, daugybės mnemoninių įrašų (paciento meilė merginai vardu Lili, nuoroda į *licorne***, etc., etc.) sutirštinimą. Ar nesusiduriame su kažkokiu tos pačios rūšies reiškiniu Schumanno „Sfinksuose"?

* *Jouissance* > *joir* (*pranc.*): 1) patirti malonumą, mėgautis, vertinti; 2) turėti teisę kuo nors naudotis ar patirti malonumą kuo nors naudojantis, pvz. „džiaugtis gera sveikata". Daiktavardis *jouissance* šiuolaikinėje prancūzų kalboje turi tris pagrindines reikšmes: 1) kraštutinis arba labai intensyvus malonumas; 2) seksualinis orgazmas; 3) turėjimas teisės kuo nors pasinaudoti (teisinė sąvoka). Lacanas šiuo žodžiu žymi palaimingą susiliejimo su kitu būklę (ji asocijuojasi su orgazmu, bet turi kur kas platesnę reikšmę: tai būsena, kylanti įsigijus labai trokštamą objektą, pvz., alpinisto *jouissance* – užkopti į Everestą). Lacanui ši patirtis nėra vien grynai maloni – ji kyla tada, kai malonus pojūtis taip sustiprėja, kad ima kelti diskomfortą. *Jouissance* numato geismą panaikinti stokos (*la manque*) būklę, kuriai, pasak Lacano, esame pasmerkti todėl, kad simbolinės tvarkos ženklus laikome Tikrove. *Jouissance* Lacanas skiria nuo *plaisir* (*pranc.* „malonumas"): antroji sąvoka jam reiškia fizinės pusiausvyros (homeostazės) siekį, norą atpalaiduoti fizinę įtampą, tuo tarpu pirmoji – pastovią malonumo principo pažeidimo (transgresijos) būklę. Julia Kristeva žodžiu *plaisir* vadina seksualinį malonumą, o *jouissance* arba *j'ouis sens* („girdžiu prasmę") – totalinį prasmės esaties keliamą džiaugsmą.

[22] Žr. Serge Leclaire, *Psychanalyser*, Paris: Éditions du Seuil, 1968.

** Vienaragis (*pranc.*).

Taigi šioji *Karnavalo* daugybė sutelkta aplink du mazgelius: „Sfinksus" – kurie, taip sakant, pateikia neįmanomai tikrą „malonumo šifrą", egzistuojantį tiktai nebylaus užrašo pavidalu – ir „Šokančias raides", kurios yra būtent tai, ką nurodo antraštė: šito šifro pristatymas, apsimetęs žaisminga „parengiamąja" miniatiūra. Taip visas kūrinys sukasi apie „Sfinksus" kaip jo nesamą, neįmanomai tikrą atramos tašką: plikų natų serijos be jokio metro ar harmonijos – kalbant kantiškai, jos nėra muzikiniu požiūriu „schematizuotos" ir todėl iš tiesų negali būti atliekamos. „Sfinksai" yra ikifantazminis *synthome**, malonumo formulė – panaši į Freudo trimetilamino formulę, kuri pasirodo sapno apie Irmos injekciją pabaigoje. Kaip tokia, „Sfinksų" nesatis yra struktūrinė: jei „Sfinksai" turėtų būti iš tiesų atliekami, trapi viso kūrinio darna suirtų. Trumpai tariant, „Sfinksai" yra *Karnavalo objektas mažoji a*, dalis, kurios pašalinimas užtikrina liekančių elementų realumą. Kai kuriuose įrašuose „Sfinksai" yra iš tiesų atliekami: mažiau nei pusė minutės, tuzinas ilgai tęsiamų garsų. Efektas gan šiurpus, tarsi būtume peržengę „kiaurai veidrodį" ir patekę į kažkokią užgintą žemę kitapus fantazminių rėmų (ar, veikiau, po jais) – arba, dar tiksliau, tarsi būtume išvydę kažkokią esybę ne jos stichijoje (tarytum matytume mirusį kalmarą ant stalo, – jau nebegyvą ir nebejudantį grakščiai vandenyje). Dėl šios priežasties šiurpi tų natų misterija gali staiga pavirsti vulgarumu, netgi nešvankybe – nenuostabu, kad žymiausias „Sfinksų" atlikimo šalininkas buvo ne kas kitas kaip Rachmaninovas – vienas iš pavyzdinių kičinių rimtosios muzikos kompozitorių.

Atsižvelgiant į centrinį sąvokos „plaštakė" vaidmenį Schumanno visatoje (ne tik viena iš *Karnavalo* pjesių vadinasi „Drugeliai"; *Drugeliai* (*Papillons*) yra kito jo didžio fortepijoninio šedevro antraštė ir, kaip jau minėta, „Florestanas" iš *Karnavalo* laipsniškai integruoja į savo audinį fragmentą iš *Drugelių*), derėtų pabrėžti, jog ši sąvoka patraukė Schumanno dėmesį ne tik kaip trapaus ir trumpalaikio grožio kibirkšties metafora, bet taip pat kaip sąvoka, kuriai būdinga priešingybė tiek lervai kaip savo dar ne visai išsivysčiusiam pavidalui, tiek naktiniam drugiui kaip „nakties plaštakei" (*papillon de nuit*) (beje, tokia yra biologinė „sfinkso" reikšmė – taigi, Schumannui „sfinksas" nurodo ne vien paslaptingą statulą-mįslę!). „Sfinksuose" sutelktas viso *Karnavalo* branduolys, taip sakant, jo lervinė, ikiontologinė stadija, o dinamiškoje pjesėje „Drugeliai", kuri eina iš karto po „Sfinksų", išties atrodo tarsi plaštakė atsikratė lervos inercijos ir ėmė pašėlusiai plasnoti.

* Lacano naujadaras „*synthome*" (arba „*sinthome*") sukurtas kaip nuoroda į žodžius „simptomas", „sindromas" bei „šventasis Tomas" ir vartojamas apibrėžti trijų plotmių – tikrovės, įsivaizduojamos ir simbolinės – susipynimą („mazgą").

Čia derėtų prisiminti lervos ir plaštakės gan respektabilią filosofinę-ideologinę genealogiją: Aristotelio tekstai apie biologiją liudija susižavėjimą lerva, kuri pažymima kaip gyvas numirėlis, kūnas be sielos (*psyche*), o lervos transformacija į plaštakę simbolizuoja sielą, kuri atsikrato kūno inercijos ir pakyla (graikiškai *psyche* taip pat reiškia „plaštakę"!). Tai, ką simbolizuoja lerva (arba, kitame lygmenyje, naktinis drugys), yra baugus ikiontologinis, dar nesusimbolintas sąryšių audinys, pirmiausiai aptartas Platono, kuris savo vėlyvajame dialoge *Timajas* spėliojo apie *chorą* (*chora*), tam tikrą visų apibrėžtų formų matricą-talpyklą, valdomą jos pačios atsitiktinių taisyklių – labai svarbu pernelyg skubotai netapatinti šios *choros* su aristoteliškąja materija (*hyle*).

Daug vėliau vokiečių idealizmas nubrėžė tikslius kontūrus šio ikiontologinio matmens, kuris yra pirmesnis už ontologinę realybės sąrangą ir jos nepasiekia (priešingai nei tipiškas banalus požiūris, neva vokiečių idealistai gynė „panlogistinę" visos realybės redukciją į Sąvokos meditacijos apie save produktą). Kantas pirmasis aptiko šį ontologinio realybės statinio įtrūkimą: jeigu „objektyvi realybė" (tai, ką mes patiriame kaip „objektyvią realybę") nėra tiesiog duota „štai ten", laukianti, kol bus subjekto suvokta, bet yra dirbtinis derinys, sudarytas subjektui aktyviai dalyvaujant (t. y. konstituota transcendentinės sintezės aktu), tada anksčiau ar vėliau netikėtai kyla klausimas: koks yra šiurpaus X, *pirmesnio* už transcendentaliai konstituotą realybę, statusas? Be abejo, šitą X tiksliausiai apibūdino Schellingas savojoje Egzistencijos pagrindo – to, kas „pačiame Dieve dar nėra Dievas" – sampratoje: „dieviška beprotybė", miglota ikiontologinė „potraukių" (*drives*) sritis, ikiloginė Tikrovė, amžiams liekanti neapčiuopiamu Proto pagrindu, kuris niekuomet negali būti perprastas „kaip toks", o tik akimirką išvystas pačiame jo atsitraukimo judesyje.

Aptardami šią ikiontologinio matmens idėją, galime prisiminti sceną iš Terry'o Gilliamo filmo *Brazilija* (*Brazil*), kai aukštos klasės restorane padavėjas savo lankytojams rekomenduoja geriausius dienos meniu patiekalus („Šiandien mūsų jautienos filė tikrai ypatinga!", etc.), tačiau tai, ką lankytojai pasirinkę gauna, yra nuostabi spalvota patiekalo nuotrauka ant stovo virš lėkštės, o pačioje lėkštėje – šlykštus ekskrementinis, paštetą primenantis gabalas: argi šis maisto vaizdo atotrūkis nuo jo beformio ekskrementinio likučio Tikrovės – vaiduokliškos nematerialios regimybės atotrūkis nuo neapdorotos Tikrovės medžiagos – nėra tiksliai tapatus plyšiui, kuris skiria neapdorotą „sfinksų" medžiagą nuo gausybės „plaštakių", tų trumpalaikių šmėkliškų regimybių kibirkščių? Taip šis plyšys „nutikrovina" kietą, tvirtą realybę, paversdamas ją trapia kauke,

po kuria tvinksi klaiki gyvybė-substancija; intersubjektyviame lygmenyje psichologinė „kito asmens" realybė irgi išsiskaido į daugybę kaukių.

Yra ne kartą pastebėta, kad *Karnavalo* visata yra ne „tikrų žmonių" visata, o visata, artima E. T. A. Hoffmanno istorijoms arba ekspresionistinei Edvardo Muncho tapybai: karnavalas, kuriame sutinkame daugybę kaukių, slepiančių po savimi nežinia ką, kas balansuoja tarp mechaninių lėlių ir klaikios gyvų numirėlių (*undead Life*) – šmėklų – substancijos. *Karnavale* yra tik viena pjesė, kurioje ši „nutikrovinanti" ypatybė išsisklaido taip, kad jaučiamės turį reikalą su „tikrų žmonių" visata, o ne su šiurpiomis šmėklų bei gyvų lėlių kaukėmis: tai „Dėkingumas (Reconnaissance)", dar viena pjesė, kuri, taip sakant, išsiskiria iš *Karnavalo* visumos kaip, be abejonės, „gražiausia" iš visų; t. y. artimiausia lengvai įsimenamai ir atpažįstamai populiariai melodijai. Pats Schumannas šią pjesę apibūdino kaip „įsimylėjėlių susitikimą": svajonę apie pagaliau įvykusį seksualinį susijungimą. Tarsi norėdamas pažymėti fantazminį tokio susijungimo pobūdį, Schumannas čia pasitelkia išradingą akustinį triuką: visą melodiją sudvejina greitomis natomis oktava žemiau, sukurdamas savotišką mirguliavimo efektą; neabejotinai tai tam tikras muzikinis standartinių Holivudo kičinių procedūrų, pritemdant meilės sceną nefokusuotais objektyvais, saldžia „romantiška" muzika ir pan., atitikmuo. Tad paradoksalu, kad vienintelė *Karnavalo* pjesė, kuri mus grąžina atgal į kasdieninę „tvirtą realybę", yra kaip tik ta, kurios „grožis" pavojingai priartėja prie muzikinio kičo.

7.

Ką tuomet visi šie paradoksai mums sako apie šumaniškąjį subjektyvumą? Viena patikima taisyklė kalbant apie Schumanną yra ta, kad jo dainų visiškai neįmanoma suprasti, jeigu neatsižvelgiama į jų kodas. Pavyzdžiui, *Poeto meilėje* viso ciklo raktą pateikia ilga koda, užbaigianti dainą „Reine, šventoje upėje (Im Rhein, im heiligen Strome)" iš ciklo vidurio, kuri lygina jo mylimąją su paslaptingu Madonos paveikslu Kelno katedroje ant Reino krantų[23]. Neaiškų, bet dėl

[23] Schumannas nurodo Reiną kaip tėvą-upę („Vater Rhein"), kuri savo gelmėse slepia mylimosios pavidalą; vos užmaskuotą letalinį šito įvaizdžio matmenį tiesiogiai sužadina *Dainų rato* ciklas (Opus 24) septintojoje dainoje, kuri Reiną (paviršiumi ramų ir mielą, bet savo gelmėse slepiantį naktį ir mirtį) pristato kaip mylimosios, kurios džiugi ir maloni išorė slepia klastą bei sugedimą, įvaizdį. Kai šios figūros kontūrai darosi įžiūrimi Reino upėje, kviesdami mus į jos gelmes, mes įspūdingai tampame mirties – Moters kaip vieno iš Tėvo Vardų – kvietimo liudininkais.

to ne mažiau giliai sukrečiantį šios kodos poveikį lemia tai, kad ji muzikos kalba perteikia laipsnišką sublimacijos žlugimą, t. y. slinktį nuo taurios Madonos (iškylančio dainos žodžiuose) prie klastingos ir atstumiančios moters – kitos dainos („Nepykstu aš (Ich grolle nicht)“, kurioje sukrėstas poetas herojiškai atsisako apraudoti jos netektį) objekto. Taigi grįžkime prie mūsų išeities taško apie muziką kaip maldavimą kreipiantis į Kitą, kad jis ar ji ištiestų mums savo ranką: Schumanno kūriniuose tampa akivaizdus absoliutus šio maldavimo dviprasmiškumas, nes jis apima ir savo priešybę: taip, atsakyk į mano šauksmą, ištiesk savo ranką, bet *ne per toli* – išlaikyk atstumą!

Baigdami, peršokime į kitą pusę, prie romantinio subjekto išsisklaidymo: yra vienas unikalus muzikos kūrinys, parodantis romantinio subjekto išnykimą – tai Schönbergo *Gurės dainos* (*Gurrelieder*), kurios ne tik „nuvagnerina patį Wagnerį“, bet ir žymi pažangą nuo vėlyvojo romantizmo prie tikrai modernios muzikos. *Gurės dainos* – keistas kūrinys, pasižymintis dvigubu skilimu: jo melodinė linija buvo sukurta 1901-1902 metais, kai Schönbergas dar buvo vėlyvasis romantikas, o orkestruota 1910-aisiais, po Schönbergo atonalaus posūkio; šis vėlyvojo romantizmo melodinės linijos ir atonalaus orkestravimo disonansas paaiškina šiurpų kūrinio poveikį klausytojui. Be to, suskilusi pati *Gurės dainų* naratyvinė linija: pagrindinė dalis pasakoja archetipinę vėlyvąją romantinę istoriją apie mirtiną aistrą, kuri tęsiasi po mirties (po to, kai jo mylimoji Tovė nužudoma, Karalius Valdemaras sukyla prieš patį Dievą ir yra nubaudžiamas už šitą šventvagystę – su savo kareivių būriu grįžta kaip nerimstančios gyvosmirę (*undead*) šmėklos); tačiau artėjant prie pabaigos, ryškiai patetišką vėlyvąjį romantinį dainavimą pakeičia melodrama (kalbamasis dainavimas, *Sprechgesang*), skelbianti Gyvenimo, gyvybės atgimimą, *naktinio* šmėkliško „gyvų numirėlių“ klajojimo virsmą naujos *dienos šviesos*, vėl prabudusios „sveikos“ prigimties garbinimu. Būtent čia romantinis subjektas, kuris atstovauja „pasaulio nakčiai“ ir kurio giliausią būtį sudaro fantazminis šmėkliškumas, traukiasi ir yra pakeičiamas naująja dienos Šviesa – bet kokia toji dienos šviesa? Aišku, ne senoji priešromantinė blaivaus Klasicistinio Proto dienos šviesa. Taip tikrąją, romantinę aistrą, melancholiją ir maištavimą prieš Dievą keičia atnaujinta optimistinė palaima – bet vėlgi, kokia toji palaima? Ar ši palaima nėra šiurpiai artima tai, kuri sukarikatūrinta archetipinėje animacinio filmuko scenoje, kai katinas ar šuo, gavęs sunkiu kūju per galvą, ima palaimingai juoktis ir išvysta aplink savo galvą besisukančius ir čiulbančius paukštelius?

Vadinasi, aušra, kuria baigiasi *Gurės dainos*, žymi akimirką, kai begalinis romantinis ilgesys ir skausmas tampa visišku nejautrumu: subjektas tam tikra prasme desubjektyvizuojamas ir paverčiamas palaimingu kvailiu, gebančiu tik beprasmiškai vapėti. Dėl šios priežasties perdėtai patetiškame *Gurės dainų* pabaigos Skaitovo *Sprechgesang* deklamavime aiškiai yra kažkas bauginančiai nešvankaus: visiškai denatūralizuota prigimtis, kažkokia iškrypusi, išjuokta nekaltybė, primenanti sugedusį ištvirkėlį, kuris, idant suteiktų savo žaidimams pikantiškumo, mėgdžioja jauną nekaltą merginą... Unikalus *Gurės dainų* pasiekimas tas, kad jos perteikia patį *perėjimą* nuo perdėtai ekspresionistinio vėlyvojo romantizmo patoso prie *Sprechgesang* desubjektyvizuoto kvailo stingulio.

Versta iš: Slavoj Žižek, „Robert Schumann: The Romantic Anti-Humanist", in *The Plague of Fantasies*, London, New York: Verso, 1997, p. 192–212.
Vertė Nida Vasiliauskaitė.

CAROLYN ABBATE

Opera, arba moterų įbalsinimas

Primadonos balsas, interpretavimo ir atlikimo politika, Glucko *Orfėjas*, krištolinis rutulys, Skraistė ir Apgaulė, tam tikri si bemoliai Strausso *Salomėje* ir kastratas: viliojanti litanija, bet tarsi nesusiję temos. Vis dėlto šie paskiri motyvai perpinami, nematomomis gijomis susiejami Patricko Conrado filme *Blakstienų tušas* (*Mascara*)* (1978), kuriame opera tarytum persekioja keistą demaskavimo sceną. Kino reginį kontrapunktiškai papildo du ankstesni kūriniai – Glucko *Orfėjas* ir Strausso *Salomė*, – kiekvienas jų paryškindami vienas kitą. Pavyzdžiui, *Blakstienų tušas* mus kviečia savęs paklausti, ar Salomė neatsiskleidžia (nukritus paskutiniajai skraistei) kaip vyras – ne tiesiogine prasme kaip biologinis vyras, bet vis dėlto kaip turinti kažkokį bauginantį vyriškumo (*maleness*) ženklą, vizualiai simbolizuojantį tradiciškai vyrams priskiriamų galių uzurpavimą. Čia yra ir kitų, ne mažiau pavojingų, užuominų apie operą ir apie lemtingas moteriško balso ir vyriško autoriteto problemas, kurios šmėkšo anapus filme pateiktos neįžvelgiamos Salomės paslapties vizijos.

Kaip? *Blakstienų tušas* – tai žmogžudystės misterija, užsimezgusi naktiniame klube *Mister Butterfly*, kur vyriškos lyties transvestitai, persirengę moteriškos lyties operos personažais ir sinchroniškai be garso žiopčiodami pagal fonogramą, vaidina savo mėgstamus vaidmenis. Klubo pavadinimas dviprasmis. Kaip Puccini antraštės variacija, jis vienu metu nurodo ir operą (*Madame Butterfly*), ir moters pavirtimą vyru (*Madame* tampa *Mister*). Bet žodis „*butterfly*" slenge dar reiškia vyriškos lyties transvestitą: taip užsimenama apie seksualinį persimainymą priešinga kryptimi, apie vyrų tapimą moterimis maskarade, kurį numato filmo pavadinimas[I].

* Filmo pavadinimas *Mascara* (*pranc.*) nurodo keleriopus reikšmės kontekstus: makiažas ir kaukė.

[I] Toks pat *Madame* pakeitimas *Monsieur* Butterfly, vėlgi nurodantis tiek operą, tiek vyrų transvestizmą, pasikartoja Davido Henry Hwango pjesėje *M. Butterfly* (1988), iš dalies sukurtoje tikro įvykio pagrindu. Ten „*butterfly*" yra Pekino operos vyriškos lyties dainininkas, specializavęsis atlikti moterų vaidmenis; jo meilužis prancūzų pareigūnas Gallimard'as tvirtina dešimtmečiais klaidingai manęs, kad dainininkas iš tiesų esąs moteris.

Tikros moterys nevaikšto į *Mister Butterfly*. Tačiau policijos inspektorius Bertas Sandersas, klubo savininkas, įkalba Pepper (kurios keliskart apnuoginamos apvalios krūtys užtikrina mus, kad tai – mergina) persirengti Euridike ir suvaidinti epizodą iš *Orfėjo* trečiojo veiksmo – rečitatyvą, kuriame Euridikė maldauja Orfėjo žvilgsnio ir miršta, kai jos mylimasis į ją atsigręžia. Pepper įsimylėjusi Bertą, todėl sutinka itin noriai, tačiau šis persikūnijimas veda į svarbesnę sceną. Po vaidinimo, užkulisiuose su Bertu, Pepper nusivelka savo Euridikės kostiumą: tuo metu (tolumoje) girdime muziką kitam pasirodymui *Mister Butterfly* scenoje – paskutiniąsias *Salomės* akimirkas. Kol antrame plane skamba *Salomė*, kameros akis stingsta iš siaubo: nuoga Pepper pasisuka pasitikti tą akį ir atidengti savo paslaptį – savo vyriškas genitalijas. Demaskuota kaip vyras, Pepper vis tiek kartoja Euridikės skundą, maldauja Berto (kuris stovi atsukęs jai nugarą) „pažvelgti į ją", *pamatyti* jos tikrą vyriškumą. Kamera ima greitai šokčioti tarp Salomę mėgdžiojančio aktoriaus ir užkulisių tragedijos, ir Bertas pagaliau *pamato*. Jis susiduria su tiesa ir, įrašytam Erodo balsui išrėkiant paskutinę Strausso operos eilutę *„man töte dieses Weib!"* („tebus ši moteris nužudyta!"), baisiai įtūžęs Bertas smaugia Pepper. Šioji miršta tarsi Euridikė, ją stebint jos mylimajam.

Ši kinematografinė seka pateikia mums įvairiaspalvę sceną su prielaidomis apie socialinę lytį (*gender*), balsą, vaidybą ir autoritetą susiejančių motyvų verpalą. Viename interpretacijos lygmenyje Bertas yra slaptas homoseksualas, kurio įtūžis „atradus" Pepper vyriškumą išduoda jo kaltės dėl savo paties seksualumo jausmą. Bertas pakartos simbolinę žmogžudystę, kai įtikins kitą transvestitą suvaidinti Euridikę, nužudydamas „ją", kaip nužudė Pepper – kai „ji" nusirengs. Traukiamas euridikių tol, kol gali apsimesti, kad jos – moterys, jis įsiunta, kai turi pripažinti, kad jo aistros objektas – užgintas[2]. Tačiau ši parabolė apie homoseksualumo slėpimo pavojus atrodo mažiau svarbi negu užsimaskavusios-persirengusios moters, jos troškimų ir sukeliamų iliuzijų motyvas. Tokiomis temomis filmą taip pat prisodrina neoperiniai tekstai. *Blakstienų tušas* išbaigia

[2] Alice A. Kuzniar aptaria panašią persirengimo-atidengimo dramą filme *Mėlynas aksomas* (*Blue Velvet*). Ji nurodo, kad, pasak klasikinės froidiškos fetišo (Bertui tai – Euridikės kostiumas) interpretacijos, fetišas „apsaugo jo vartotoją nuo savo homoseksualumo pripažinimo"; jis slepia arba pakeičia falą kaip žiūrėjimo objektą, tokiu būdu „žadėdamas", kad kai jis [fetišas] bus pašalintas, asmuo pasirodys esąs moteriškos lyties. Tad Euridikės kostiumas yra nevykęs fetišas, nes galiausiai jis apnuogina kaip tik tai, ką žadėjo nuslėpti. Žr. „Ears Looking at You!: E. T. A. Hoffmann's *The Sandman* and David Lynch's *Blue Velvet*", *South Atlantic Review*, 45, 1989, p. 7–21.

Nietzsche's viziją apie Moterį kaip būtybę be aiškios esmės, nematomą šerdį, pridengtą papuošalų blizgesiu (kosmetika, kaspinai, dirbtiniai plaukai, brangenybės bei sunkiau apčiuopiamos puošmenos, tokios kaip fizinis grožis). Kaip užsimena Nietzsche, ją atidengdamas rizikuoji; galbūt (filmas priduria) tai, ką aptiksi, bus monstriška – jos slaptas vyriškumas. Be to, filmas primena Joanos Riviere „Moteriškumo maskaradą (Womanliness as a Masquerade)" ir jos papildančią mintį, kad pateliškumas (*femaleness*) nereiškia nieko daugiau kaip tik sąmoningą tradiciškai suprantamo moteriškumo (*femininity*) demonstravimą[3]. Vyriškos lyties transvestitų veiksmai scenoje priartina maskaradą prie tikro gyvenimo, nusikalstamo pasaulio kraštutinumų. Tad pavadinimas *Blakstienų tušas* (kaip ir *Mister Butterfly*) yra provokuojančiai dviprasmiškas: tiesiogine prasme jis nurodo padažytas akis (perfrazuojant Nietzsche – išdažytą veidą, kuris žymi Moterį), o kartu – „persirengėlę" (*la Mascara*).

Tačiau filmo problematika neapsiriboja vien pavadinimo maskaradu. Ji susieja du operų epizodus – rečitatyvą iš *Orfėjo* ir finalinę *Salomės* sceną – tam, kad atskleistų bendrą libretų motyvą: Euridikės reikalavimą, kad Orfėjas „į ją pažvelgtų", išties atkartoja Salomės skundas nukirstai Jochanaano galvai: „Atmerk akis, pakelk akių vokus, Jochanaanai! Kodėl nežiūri į mane? Bijai manęs, Jochanaanai, kad nenori į mane pažvelgti?" (324–325)[4]. Taip *Blakstienų tušas* daro aliuziją į abiejose operose nagrinėjamą temą: moterišką troškimą patraukti vyrišką žvilgsnį; moters vaidmenį būti vyro stebėjimo objektu. Visuose trijuose kūriniuose buvimo stebimu pasekmės esti lemtingos: Pepper pasmaugiama, Euridikė išnyksta, Salomė sutriuškinama. Salomės mirtis (turime priminti) yra ypač išplėtota. Paskutiniai Erodo įsakymai („Užgesinkit žibintus. Uždenkit mėnulį, uždenkit žvaigždes" (354)) užtemdo sceną: norima *ištrinti* pavidalą, kurį jis kadaise taip godžiai stebėjo. Tačiau vėl iš už debesies išniręs mėnulis jį išduoda, ir mėnesienos nutvieksta Salomė turi būti ne tik nužudyta, bet ir pašalinta iš regėjimo lauko. Režisūros eksplikacijos nurodo, kad ji būtų „*begraben*" – t. y., kartu palaidota ir paslėpta – po Erodo kareivių skydais.

[3] Žr. Friedrich Nietzsche, *The Gay Science*, trans. Walter Kaufmann, New York: Vintage, 1974, p. 317 [lietuviškas vertimas *Linksmasis mokslas*, Vilnius: Pradai, 1995]; Joan Riviere, „Womanliness as a Masquerade" (1929), perspausdinta knygoje Victor Burgin, James Donald, Cora Kaplan, eds., *Formations of Fantasy*, London: Methuen, 1986, p. 35–44.

[4] Nuorodos į tekstą ir muziką visur duotos pagal 1905 m. *Fürstner* leidyklos išleistos orkestrinės partitūros, kurią perspausdino *Dover* (New York, 1981), skaičius. Visi vokiško teksto vertimai mano.

Pakartodamas Euridikės ir Salomės mirtis pagrindinėje savo scenoje, *Blakstienų tušas* keistu (*queer*) būdu „sinchroniškai judina lūpas" kartu su dviem antro plano tekstais. Vis dėlto yra vienas akivaizdus skirtumas. Dar kartą priskirdamas (tariamą) moters geismą būti stebimai kažkieno, kieno tikrą vyriškumą slepia kostiumas, *Blakstienų tušas* sujaukia konvencionalią abiejų operų siužetų sužadintą patelės-objekto / patino-subjekto dichotomiją kaip tik tada, kai ja remiasi. Filmas savaime kelia antiesencialistinę prielaidą, kad lyties pozicijos esti kaukės, kurias galima užsidėti arba numesti šalin. Visų svarbiausia yra tai, kad trijų kūrinių persiklojimo taške mes galime pajusti trikdančią užuominą apie galią operoje. Žinoma, filmas parodo, kaip geismo objektą (patelę) galima išrengti atidengiant jos vyriškumą: opera paverčiama šio striptizo fonu (*Salomė*) bei kontekstu (*Orfėjas*). Tačiau pasitelkdamas operą būtent šią akimirką, *Blakstienų tušas* taip pat slapčia šnipšteli apie tai, kaip nesaikingas ir kartais iš proto vedantis žanras pats nuolatos kartoja panašias konvencionalaus lyčių santykių *status quo* inversijas. Kaip vėliau pamatysime, būtent opera atlieka pavojingąjį apvertimą pagrindinėje filmo scenoje (moteriškas objektas demaskuojamas kaip vyriškas) – demaskuodama autoriaus balsą *kaip moters*.

Blakstienų tušas tęsia šią idėją, visiškai konkrečiai alegorizuodamas pavojingą apvertimą: tam pasitelkiami tylomis dainininkes pamėgdžiojantys *Mister Butterfly* transvestitai. Norėdami suprasti dainuojančių transvestitų alegorijos galią, turime šiek tiek pamąstyti apie jų vaidinimų fenomenologiją. Tekstas, kurį interpretuoja jų begarsė persirengėliška vaidyba, nėra minėtas operos fragmentas (ištrauka iš Glucko *Orfėjo*) – jis atitraukiamas kiek tolėliau. Tekstu čia veikiau tampa dainininkės balsas, „Euridikės skambesys", sukurtas, tarkime, Benitos Valente ir amžiams užfiksuotas įraše. Šis įrašytas balsas yra ilgalaikis materialus vaidinimo (Pepper žiopčiojimo ir pantomimos) pagrindas, kaip kad *Orfėjo* partitūra – popierius, rašalas ir susegimas – sudaro ilgalaikį materialų pagrindą bet kuriam gyvam operos atlikimui. *Mister Butterfly* scenoje moteriški balsai kuria skambesį-tekstą, kuris verčia biologiškai vyriškas marionetes suktis jų interpretaciniame šokyje. Šiame skambesyje-tekste dainuojantys moterų balsai patys turi akivaizdžią *autoriaus* galią, o tos keistos sinchroniško lūpų krutinimo scenos vaizduoja moteris kaip operos muzikinio skambesio *kūrėjas*. Tokią moterų reprezentaciją atskirose operose (ypač – Richardo Strausso) patvirtina charakteringi muzikiniai gestai; žanro fenomenologijos dėka (gyvas atlikimas, neišvengiamai įtraukiant moteris dainininkes) ji glūdi *visose* operose.

Taigi transvestitų *high-camp** siaubo šou, vainikuotas greitomis improvizuota prasta vaidyba, atlieka daugiau nei vien dekoratyvinę funkciją; moterimis persirengusių dainininkų vaidinamas moteriškumo (*the feminine*) parodijavimas nėra nepagrįstas. Šią parodiją galima suprasti kaip kompensuojamąjį ėjimą, siekiant neutralizuoti trikdantį tikroviškumą to, ką reprezentuoja transvestito žiopčiojimas pagal fonogramą, – viziją apie tai, kaip moters balsas uzurpuoja tradicišką vyro-kūrėjo balso šaltinio vaidmenį. Taip moteriškas autoritetas (*female authority*) parodijuojamas ir pažeminamas keršto komedijoje, kuri (kaip visos parodijos) tuo pačiu sustiprina galią, kurią siekia iškastruoti (*unman*).

Trumpai tariant, *Blakstienų tušas* kelia netikėtą klausimą: ar kartais opera, anaiptol nebūdama keršto tragedija, kurią Catherine Clément vadina „moterų sunaikinimu", nėra žanras, taip pakeičiantis autoriaus muzikinį balsą moteriškos lyties personažais ir dainininkėmis, kad pastebimai apvirsta konvencionali vyriško (kalbančio) subjekto ir moteriško (stebimo) objekto opozicija[5]. Filmas mums pasiūlo dvi operas – *Orfėją* ir *Salomę* – kaip siužetus, neva analogiškus jo paties pasakojimui apie nužudytą, apžiūrėtą „moterį". Tačiau ši metonimija nurodo ir kitas: kaip painiame tinkle persipina opera, lyties maskaradas ir akustinė iliuzija. Šiame straipsnyje aš aptarsiu moteriško balso funkciją operoje ir tai, kaip daugybės balsų – operos beveik nuolatos suponuojamo valdžios išsklaidymo – suvokimas gali mesti iššūkį tradicinėms prielaidoms apie vienintelį vyrišką kuriantį balsą. Vėliau pereidama nuo teorijos prie praktikos teigsiu, jog *Blakstienų tušo* antro plano – operos *Salomė* – muzika pasitelkia akustinės

* *Camp* – neišverčiama ir iš principo adekvačiai neapibrėžiama sąvoka (anot Susan Sontag, kalbėti apie „camp" – vadinasi jį išduoti), žyminti savitą gėjų subkultūros stilių ir suvokimo būdą. Tai tiek objektų, tiek juos reginčio žvilgsnio charakteristika. XVI a. britų teatralų slenge žodis *camp* reiškė vyrą-aktorių, kuris atliko moteriškus vaidmenis, nors *camp* kildinama ir iš prancūziško *camper* (pozuoti). Būtini šio stiliaus elementai: neatitikimas, teatrališkumas, perdėjimas, mėgavimasis dirbtinumu, autoreferentiškumas ir specifinis, nusistovėjusias hierarchijas apverčiantis humoras. Pavyzdžiui, *camp* objektais laikomi daiktai, kurių tikroji, praktinė paskirtis pridengta suteikiant jiems visai kitą pavidalą (gėlės formos šviestuvas, laivą primenantis restoranas ir pan.). Pagal parodijuojamų dalykų pobūdį skiriami aukštasis (*high*) bei žemasis (*low*) *camp*. *High-camp* paprastai siejamas su socialiai gerbiamais renginiais ar objektais (pvz., opera ar *art nouveau* stiliaus žvakidė), tuo tarpu *low-camp* kategorijai galima priskirti televizijos serialą ar kičą iš supermarketo. Būtina *camp* sąlyga – sąmoningumas: kičas turi būti suvokiamas kaip kičas, o vaidyba – kaip vaidyba.

5 Catherine Clément, *L'Opéra, ou la défaite des femmes*, Paris: Grasset, 1979; Betsy Wing išversta kaip *Opera, or the Undoing of Women*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

apgaulės (beje, šis fenomenas yra tiek transvestizmo, tiek žiopčiojimo pagal fonogramą pagrindas) motyvus tam, kad sukeltų šią išlaisvinančią kalbančio bei žiūrinčio subjekto ir tylinčio bei stebimo objekto painiavą.

Moteriški autorių balsai

Skandalingasis sukeitimas, apie kurį užsimenama filme *Blakstienų tušas*, peraauga į esminę problemą: ar galime tai, kas galėtų būti pavadinta muzikiniu *écriture féminine**, identifikuoti kaip moters-autorės balsą, kuris kalba per vyro-kompozitoriaus parašytą muzikos kūrinį?[6] Žinoma, neįmanoma tiesiog pasitelkti „autorės balso" neprisimenant ir šiuo klausimu susikaupusių abejonių; jas iš dalies palaiko ironija, būdinga dviem gimininingoms strategijoms aptariant kuriančius moterų balsus[7]. Grubiai tariant, liberalus humanistas išviešintų pamirštus moterų-rašytojų ar moterų-kompozitorių kūrinius ir juos nagrinėtų taip pat kruopščiai, kaip paprastai nagrinėjami kanoniniai kūriniai; poststruktūralistas pasiūlytų atskirti autoritetą bei prasmę nuo istorinio autoriaus ir sudaryti sąlygas visiems meno kūriniams būti išgirstiems alternatyviai. Tačiau – kaip nurodė daugelis kritikų – poststruktūralistinės programos žadėtasis išsivadavimas pats gali būti gana abejotinas. Pavyzdžiui, dvi klasikinės esė, Barthes'o „Autoriaus mirtis" ir Foucault „Kas yra autorius?", atrodė, siūlo būdą atitaisyti mūsų pastovų įprotį asocijuoti *autorių* su *juo*: abiejuose tekstuose teigiama, jog istorinis autorius (kad ir kas jis buvo) nėra tapatus teksto balsams, kuriuos mes dabar suvokiame kaip įkvepiančius kūriniui gyvybę. Daugybė moterų stabtelėjo pamąstyti apie tai, ką Barthes'as ir Foucault tarytum ir

* Moteriškas rašymas (*pranc.*). Taip feministinėje tradicijoje vadinama rašymo strategija, sąmoningai destabilizuojanti binarinį („falogocentrinį") mąstymą, ardanti užbaigtas, uždaras, vienareikšmes hierarchines prasmės struktūras, išjuokianti teorijų pretenzijas į universalumą.

6 Aš mėginau aprašyti tokį moterišką autorės balsą muzikos „viduje" straipsnyje „Elektra's Voice", in Derrick Puffett, ed., *Richard Strauss: Elektra*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 107–127.

7 Žr., pavyzdžiui, Peggy Kamuf, „Writing like a Woman", in Sally McConnell-Ginet, Ruth Borker, Nelly Furman, eds., *Women and Language in Literature and Society*, New York: Praeger, 1980, p. 284–299; ir Luce Irigaray, „Any Theory of the 'Subject' Has Always Been Appropriated by the Masculine", in *Speculum of the Other Woman*, trans. Gillian C. Gill, Ithaca: Cornell University Press, 1985, p. 133–146.

siūlė jų lyčiai: brangenybių dėžutę, pilną išlaisvinančių interpretacinių ėjimų. Peggy Kamuf pritaria, kad rašytojo lytinė tapatybė (*gender identity*) nesvarbi ir kad strategija „skaityti kaip moteris" puikiausiai gali reikšti [strategiją] išjuokti autoriaus parašo idėją; „jeigu, kita vertus, 'feministiniu' laikome tekstų skaitymo būdą, nurodantį tiesą dengiančias kaukes, su kurių pagalba falocentrizmas slepia savo fikcijas, tuomet vienas iš būdų pradėti taip skaityti yra pažvelgti po tikrinio vardo kauke – ženklu, kuris saugo mūsų patriarchalinį paveldą". Pasak šios formuluotės, bet koks nuo tam tikrų konvencijų atsiribojęs skaitymas tampa „moterišku" skaitymu. Taigi pagiriamosios kalbos „moteriškam" interpretaciniam neapibrėžtumui – įprasta poststruktūralistinių tekstų tema[8].

Duosiu tau kalnų krištolo kristalą, į kurį neleista pažvelgti jokiai moteriai

Tačiau, kaip pastebėjo Margaret Homans, taip susidarė ganėtinai keista situacija: „Jeigu skaityti kaip moteriai [...] reiškia užimti destabilizuojančio marginalumo poziciją, iš kurios žvelgiant pasimato, kaip kultūra ir literatūra dekonstruoja pačios save, tuomet bet kas gali būti 'moterimi'"[9].

Ši subjekto, kuris panorėjęs gali matyti, skaityti ar girdėti kaip moteris (arba, reikia manyti, kaip vyras) vizija žada patrauklų antiesencializmą, išsigelbėjimą nuo kultūrinio determinizmo. Vis dėlto nors subjekto, kurio mentalinė lytis gali laisvai pleventi, įsivaizdavimas *atrodo* esąs išlaisvinantis mechanizmas, Homans teigtų, jog jis slapta nukreiptas prieš moteris. Jis tariamai kviečia abiejų lyčių rašytojus drauge ganytis maloningoje poststruktūralistinėje pievoje, kur uždrausta lyčių politika (*gender politics*), tačiau iš tiesų moterys taip išstumiamos į pasyvią poziciją. Kai pozityvi kritinė sąvoka – „neapibrėžtumas" – pažymima kaip kažkas „moteriška", nutinka štai kas: Moteris virsta Mūza, sudaiktintu moteriškos lyties vaizdiniu, kurį vyrai stebi ir iš kurio mokosi, o po to eina daryti to, ką jie visada darė: steigti (lemtingą) įstatymą[10]. Tad kad ir kaip viliotų į Barthes'ą pa-

[8] Kamuf, „Writing like a Woman", p. 286. Margaret Homans šiuo atveju pasitelkia Derrida destabilizuojančias skaitymo strategijas, nuolat siejamas su „moters" ir „moteriškumo" įvaizdžiais („Feminist Criticism and Theory: The Ghost of Creusa", *Yale Journal of Criticism*, 1, 1987, p. 153–182).

[9] Homans, „Feminist Criticism", p. 168.

[10] Ibid., p. 158.

našių autorių raštai, kad ir kaip gundytų poststruktūralistinis laisvos interpretacijos ir „moteriško" atvirumo ryšys, „autoriaus mirtis" gali reikšti, jog atsisakoma moterims lemtingais laikytinų kultūrinių bei istorinių kontekstų[11].

Trumpai tariant, kritikės poststruktūralistės, regis, užima gana įmantriai ironišką poziciją. Jos perima strategijas, kurias vyrams įkvėpė „ikonizuotas moteriškumas", tačiau jos nėra moterys, skaitančios kaip moterys; jos – suklaidintos transvestitės, persirengusios teoriniu vyrų kostiumu, atskleidžiančiu jų slaptą troškimą „matyti kaip vyras". Rašančios moters dilema, atrodo, yra tokia: ji gali perimti arba androcentriškas tradicinio humanizmo, arba (androcentriškas) poststruktūralizmo strategijas, tačiau abiem atvejais privalo saugotis, kad teorija-kostiumas jos nepaverstų kažkuo juokingu ar dirbtiniu. Brangenybių dėžutės modelio kontekste poststruktūralistinė teorija galėtų pasirodyti esanti krištoliniai rutuliai ar magiški turkiai. Šios prekės pardavinėjamos kaip objektai, kurie jums leidžia „matyti laisvai (kaip moteris)", bet jūs žiūrite į juos todėl, kad slapčiomis jie žada, jog matysite „kaip vyras". Jie tampa puošmenomis moteriai, nusvarintai brangakmenių; gražiai ir viliojančiai moteriai, nuolat išstatytai apžiūrai.

Kastratas

Iš naujo skaitant tokią poststruktūralizmo klasiką kaip Barthes'o „Autoriaus mirtis", vis dėlto būtų galima paklausti, ar tikrai jo idėjos yra tokios abstrahuojančios (taigi – maskulinizuojančios ir pagedusios), kaip kai kas mano. Kaja Silverman pateikia prielankesnę Barthes'o autorystės politikos interpretaciją. Suprasdama Barthes'o teorijos (ir „moteriškumo ikonizavimo") dviprasmybes, bartiškąjį įkūnijimo ir moteriškumo garbinimą Silverman traktuoja kaip abstrakcijos at-

[11] Žr., pavyzdžiui, Nancy K. Miller, „Changing the Subject: Authorship, Writing, and the Reader", in Teresa de Lauretis, ed., *Feminist Studies/Critical Studies*, Bloomington: Indiana University Press, 1986, p. 102–120, ypač p. 106. Miller atmeta Barthes'o autoriaus destabilizaciją remdamasi tuo, kad moterų rašytojų ir moterų skaitytojų santykis su literatūra tiesiog nėra (ir niekada nebuvo) toks pat kaip vyrų. Ji teigia, jog Foucault autoriaus redukcija į „transcendentinį anonimiškumą" („What Is an Author?", in Donald F. Bouchard, ed., *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1977, p. 20) numato, kad nesvarbu, kas rašo ar skaito: savo ruožtu tokia pozicija nureikšmina itin svarbų kultūrinį klausimą apie tai, kaip *moterys* rašo ar skaito.

metimą. Pažymėdama, kad „fragmentuodamas autoriaus kūną, [...] Barthes'as mėgina jį išplėšti iš klasikinės reprezentacijos sistemos [...] [ir] kartu atsieti nuo lyties", Silverman teigia, kad iš esmės jis ne tipiškai vyriškai abstrahuoja, bet veikiau pritaria seksualinio skirtumo įvaizdžiams, kuriuos neišvengiamai nurodo jo sodrūs fiziniai vaizdiniai[12]. Taigi „Balso grūdas" arba *Teksto malonumas* išties gana aiškiai atkuria Autorių kaip juslinių garsinių įvykių rinkinį; kai kurių fragmentų pasikartojančios akustinės metaforos tiesiog stulbina: „gerklės faktūra, priebalsių patina, balsių gašlumas, visa slaptoji kūno stereofonija – liežuvio kaip tarimo organo kūniškoji, o ne kaip komunikacijos priemonės, prasminė artikuliacija"[13]. Užuot nužudęs autorių, Barthes'as veikiau siūlo autorės atgimimą meno kūrinio „viduje": autorės, kuri pasirodo to, ką mes skaitome (girdime), sakančio balso (ar balsų) „faktūroje"; Barthes'as šalina specifiškai vyrišką poziciją (Autorių), jo vietoje įkurdindamas šį aiškiai moterišką muzikinį veiksnį (Balsą).

Tai, kad Barthes'as prilygina vyriškumą diskursyviai kalbai, o moteriškumą – muzikai, turėtų skambėti pažįstamai: tai kai kurių psichoanalitinio ir feministinio rašymo mokyklų dogma[14]. Tačiau svarbu, kaip tai daroma. Moteriš-

[12] Kaja Silverman, „The Female Authorial Voice", in *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1988, p. 191.

[13] Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, trans. Richard Miller, New York: Hill and Wang, 1975, p. 66–67. (Cit. pagal lietuvišką vertimą: Rolanas Bartas, *Teksto malonumas*, Vilnius: Vaga, 1991, p. 315.)

[14] Klasikinis pavyzdys: Irigaray savo garsiajame pasaže („Any Theory of the 'Subject'") teigia, kad lyčių skirtumai yra visų binarinių opozicijų pagrindas, ir todėl pati kalba (kadangi signifikanto-signifikato skirtį grindžia binarinė perskyra, kurią galima sieti su vyriška-moteriška perskyra) remiasi „vyro geismu", kuris apibrėžia moters seksualumą kaip stoką. Irigaray *écriture féminine* būtų kaip įmanoma artimas ikisimbolinei kalbai ir tolimas reprezentacijai, mėgintų išvengti subjekto-objekto perskyros, kuri neišvengiamai turi būti vaizduojama kaip vyras-moteris. Tokiu būdu *écriture féminine* darosi labai panašus į „muziką", kaip ją apibrėžtų tradicinės vakarietiškos klišės, kadangi muzika, bent jau tradiciniu formalistiniu požiūriu, nesteigia jokios signifikanto-signifikato sistemos ir yra visiškai nereprezentatyvi. Muzikos prilyginimas „moteriškam šauksmui", „moteriškumui" ir „ikisimbolinei kalbai" persmelkia didelę dalį prancūzų feministinių teorijų (pavyzdžiui, Kristevos sąvoka *chora* kaip gaubiantis, tačiau nelingvistinis garsas) – tokią didelę, kad daugelis rašytojų tiesiog laiko savaime suprantama, jog tai, ką sako ikikalbinis, moters ar motinos balsas, yra „muzika". (Žr., pavyzdžiui, Michel Chion, *La Voix au cinéma*, Paris: Cahiers du cinéma, 1982, p. 52–57, arba Claude Bailblé, Programmation de l'écoute (1), *Cahiers du Cinéma*, 292, 1978, p. 53–54; ir kritika Silverman knygoje *The Acoustic Mirror*, p. 72–100.) Tokios prielaidos įspūdingai atkartoja konvencionalią devynioliktojo šimtmečio muzikos metafiziką, kuri galėjo muziką tiesmukai laikyti „ja", o kalbą – „juo" (kaip, pavyzdžiui, Wagnerio veikalo *Opera ir drama* II ir III dalyse).

kas balsas pakeičia vyrišką autorių vienu lemtingu aštriu kirčiu, kai Barthes'as simbolizuoja autoriaus „mirtį" pasitelkdamas La Zambinellą (personažą iš Balzaco novelės *Sarrasine'as*): tai kastratas kaip vyras-kuris-tapo-moterimi. Vyrą-autorių pakeičia ne androginiškas balsas, bet akivaizdžiai dirbtinai sukonstruota moteris ir, maža to, dainininkė[15]. Taip, kaip kastracija kuria visa nugalintį moterišką kastrato sopraną, taip naujai išlaisvintas meno kūrinių interpretavimo būdas leidžia mums išgirsti (moterišką) balsą, kuris kalba iš jų vidaus.

Vis dėlto galima, įkandin Silverman, Barthes'o kastrato metaforą laikyti gana abejotinu, netgi pavojingu žingsniu:

> [Autorystės krizę] taip pat motyvuoja faktas, kad balsas įsikūrė kažkur kitur, perėjo iš vyriškos į moterišką poziciją. Zambinellos patirta kastracija ne tik jį „nuvyrina", neleisdama daugiau kalbėti iš vyriškos pozicijos, tačiau ir sukuria *moterišką* dainuojantį balsą. Reikšminga tai, kad dainavimas yra vienas iš tų privilegijuotų tropų, kuriais Barthes'as aprašo „vokalinį rašymą" arba autorę teksto kūno viduje. Tad bartiškoji fantazija, atrodytų, užsipuola ne tik tėviško autoriaus mirtį, bet taip pat ir autorės balso sukūrimą. Kartu regis, jog vyro iškastravimas arba jo teisių atėmimas laikomas viena iš tokios kūrybos sąlygų – tiek, kiek moteriškas balsas kalba kaip autorius, jis tai daro projekcijos ir bejėgiškumo sistemos sąskaita.[16]

Silverman staiga sutrikdo „nuvyrintas" kastratas – o argi visų mūsų nesutrikdo? Baisus monstras, ji/s reiškia prievartą, skausmą, vyriškumo netekimą ir kruviną pašalinimą vieno gerai žinomo fizinio ženklo, kuris skiria patiną nuo patelės. Taip galiausiai atsižadėdama gražios Barthes'o idėjos apie teksto viduje dainuojantį balsą, Silverman teigia, jog kai Barthes'as juos iškelia, moteriški autorių balsai girdisi tik kaip bauginanti galia atimti. Jis tik perrašo seną dainelę: moteriškumas ir vėl įsivaizduojamas kaip tai, ko trūksta. Kitaip tariant, ar kada nors pavyks moters balsą kūrinio viduje apibrėžti ne negatyviai, ne kaip tai, ką

[15] Pasak Silverman, „Autoriaus mirtis" – taip pat, kaip ir dauguma vėlesnių Barthes'o kūrinių – išsigalvoja „naratyvinį įvykį, kuris leidžia Barthes'ui dramatizuoti tradicinio (vyriškos lyties) autoriaus pabaigą ir moteriško dainuojančio balso atsiradimą. [...] Vyro iškastravimas tampa ne tik jėga, kuri priverčia vyriškos lyties subjektą pamatyti savo paties stoką ir pertvarko jį pagal moters vaizdinį, bet ir veiksniu, kurio dėka moteris-autorė konstruoja save kaip kalbantį subjektą ir iškyla kaip figūra teksto 'viduje'" (*The Acoustic Mirror*, p. 224).

[16] Ibid., p. 193.

galima išgirsti dainuojant tik po to, kai tikrasis Autorius metodiškai pašalinamas iš mūsų skaitomo (girdimo) teksto?

Kai į pokalbį įsitraukia kastratas (kaip anksčiau cituotoje ištraukoje), iš karto pajuntame kažkokį šleikštulį. Gausėja negailestingų žodinių formuluočių – tarsi lingvistinės šlaunys būtų nesąmoningai glaudžiamos viena prie kitos. Išties, mūsų kultūriškai sąlygotas bjaurėjimasis kastratu yra toks stiprus, kad negalime jo/s įsivaizduoti kaip pozityvaus slapto moteriško balso simbolio. Tačiau ar kastracija pagaliau toks jau blogas dalykas?[17] Ar negalime mąstyti apie kastratą be skausmo, o dainininkę suvokti kaip *sukonstruotą* moterį, bet nebūtinai monstrą? Ir pripažinti, kad šis moteriškas balsas, net jeigu Barthes'as jį išryškina pasitelkdamas kastracijos metaforą, vis dėlto gali būti įsivaizduojamas be savaiminio siaubo, kurį kelia mintis apie tai, kas prarasta? Manyčiau, kad Barthes'o „Autoriaus mirtyje" minimas kastratas yra (iš dalies) *pokštas*, pajuokavimas, kurio mūsų gilus pasibjaurėjimas kastracija mums neleidžia suprasti kaip juoko. Lygiai kaip kastratas (ir transseksualas) yra figūra, kuri supainioja tikrą ir sukonstruotą moterį, taip ir Barthes'as, pasitelkdamas kastratą, išjuokia pozityvistinę perskyrą tarp tikrosios prasmės bei tikrų autoriaus intencijų ir visų tų nepagrįstų skaitymų, kurie įžvelgia moterišką autorės balsą vyrų parašytuose darbuose. Čia jautresni skaitytojai galėtų gerokai krūptelėti.

[17] Mūsų pasibjaurėjimas kastracija – kurią esame linkę įsivaizduoti kaip galutinį kruviną visų genitalijų pašalinimą – didžiąja dalimi suformuotas Freudo fantazijų apie kastraciją ir jos įvaizdžio skandalizacijos, kurios pačios yra ne kas kita kaip kraštutinis devynioliktojo šimtmečio pažiūrų apibendrinimas; šis pasibjaurėjimas reiškia, kad operos kastratus mes laikome (kaip Balzacas *Sarrasine*) neišvengiamai apgailėtinais ir siaubingais. Tad mus glumina jų memuarų sąmojis, energija ir žmogiškumas (kaip ir jų smagūs meilės nuotykiai bei ilgalaikiai seksualiniai santykiai), – toks suglumimas rodo, kad kultūrinė ir metaforinė erdvė, kurioje jie gyveno, yra viena iš tų, kurias mūsų istorikai dar turi patyrinėti. XIX amžiaus pažiūrų į kastratus apžvalgą galima rasti Sanderio L. Gilmano straipsnyje „Strauss and the Pervert", in Arthur Groos, Roger Parker, eds., *Reading Opera*, Princeton: Princeton University Press, 1988, ypač p. 314–324; ištraukas iš XVIII ir XIX amžių italų kastratų memuarų pateikia Angusas Heriotas knygoje *The Castrati in Opera*, London, 1956. XIX amžiaus fantazijų apie kastravimo operacijos prievartinį ir radikalų pobūdį nepatvirtina XVII ir XVIII amžiaus medicininiai traktatai; Charles'is Ancillonas traktate *Traité des eunuques* (Paris, 1707) pasakoja, kad ta operacija tebuvo nedidelis įpjovimas, kraujagyslių ir spermos kanalų atskyrimas nuo sėklidžių, kurios nebūdavo pašalinamos (nors vėliau galėjo susitraukti). Taigi, bent jau iš pradžių, iškastruoti berniukai vizualiai nesiskyrė nuo kitų.

Autoritetas ir atlikimas

O kieno pusėje pati muzika? Diskusijas apie autorystės politiką reikia iš esmės permąstyti, kai pereiname nuo jas inspiravusių rašytinių tekstinių žanrų prie gyvai atliekamų menų, kurių fenomeniškumas yra visiškai kitoks. *Atliekamą žanrą* galima apibrėžti kaip bet kokį klasikinį žodinį ar muzikinį tekstą, kuris egzistuoja tik gyvai atliekamas atlikėjų; operinių vaidinimų gyvas atlikimas iš tiesų yra netgi pernelyg grynas – jame niekuomet nenumatomas joks technologijos (sustiprinimo) įsikišimas. Kalbant apie tokius žanrus svarbiausia yra tai, kad toks kūrinys egzistuoja tik tuomet, kai atlikėjai jam suteikia reiškinio tikrovę. Netgi galėtume pasakyti (sąmoningai perdėdami), kad *atlikėjas* tam tikra prasme uzurpuoja autoriaus balsą.

Ši jakobiniško maišto galia visais laikais buvo, juokais tariant, visuotinai atpažįstama gatvėse – ją suprato atlikėjai, dramaturgai, libretistai ir kompozitoriai. Mes įvardijame atlikėjus kaip „kuriančius" vaidmenį ar „darančius" muziką; dramaturgai ir kompozitoriai dažnai mini savo bejėgiškumo pojūtį *vis-à-vis* susidūrus su jų kūrinius atliekančiais muzikais: atlikėjai gyvybiškai būtini, tačiau gąsdina toji keista jų antrinė autorystė. Kompozitoriai šį pasyvumo jausmą numalšina įtūžiu – tereikia prisiminti Wagnerio tiradas, nukreiptas prieš jo muziką interpretavusius dainininkus. Biografai paprastai tai pateisina kaip pagrįstą pyktį žmogaus, kuris regi, kaip jo intencijas suardo, tarkime, kokia Madam Tedesco (mecosopranas, atlikusi Veneros partiją *Tannhäuserio* pastatyme Paryžiuje). Tačiau kad ir kokios temperamentingos būtų visos tos madam tedesco, argi tam tikra viso autoriaus įtūžio atlikėjų atžvilgiu dalis nekyla iš apmaudo dėl antrojo balso, kuris užbaigia kūrinį savo pačios (ar paties) interpretacija? Vis dėlto maištaujantis atlikėjas nėra suvokiamas kaip vienintelis muzikos šaltinis – padėtis yra sudėtingesnė. Tad jei klausiame, kam operoje priklauso kuriantys balsai (t. y. kas, mūsų manymu, dainuoja?), mes turime omenyje ne tik „kurie dainininkai dainuoja šiame spektaklyje?", bet taip pat – „kaip mes suvokiame girdimo skambėjimo – žodžių ir muzikos – ištakas?".

Tradicinis muzikologinis atsakymas į šį klausimą sugrąžina prie istorinio Kompozitoriaus, nurodydamas, kad *Fidelio* dainuojančio balso metaforoje tasai balsas visuomet priklausys Ludwigui van Beethovenui arba (kalbant abstrakčiau) Kompozitoriui – *jam*, sukūrusiam tą kūrinį; tam, kurio intencijos dabar turi valdyti kūrinio interpretaciją[18]. Joks pozityvistinei Autoriaus Beethoveno

[18] Taip balso metafora panaudota, pavyzdžiui, Edwardo T. Cone'o knygoje *The Composer's Voice*, Berkeley: University of California Press, 1974.

sampratai ir galimybės rekonstruoti jo nuomones apie savo kūrinį idėjai ištikimas kritikas nematytų prasmės gilintis toliau. Šį požiūrį reikia gerokai atnaujinti – ne dėl to, kad jis prieštarautų kilniai poststruktūralistinei autorystės politikai (su jai būdinga ironija), o veikiau dėl to, kad muzika nėra romanas ar eilėraštis, tad būtina atsižvelgti į unikalią muzikinio spektaklio tikrovę.

Muzikos spektaklis įveiksmina keistą dramą, kurios atlikėjai – kaip triukšmingi skambančios muzikos šaltiniai – turi parodyti, kad tai *jie* kuria kūrinį tiesiai priešais mūsų ausis (ir akis). Mes žinome, kad taip nėra: *Tristaną* parašė Wagneris. Bet tuo pat metu esame klaidinami transgresyvios spektaklio metu veikiančio autoriteto akustikos. Joks vieno (operoje – visa žinančio) kompozitoriaus balsas nedainuoja to, ką girdime. Veikiau toji muzika, regis, kyla iš kitų šaltinių; ji aiškiai skatina klausytojus suskaidyti garsinį audinį į daugybę kuriančių kalbėtojų, kurių kūnai egzistuoja kitapus to, kas girdima. Trumpai tariant, kūrimo vieta nėra tiesiog perkeliama iš kompozitoriaus į atlikėją; tiksliau, gyvo atlikimo faktas skatina jos persikėlimą į kitas vietas. Fenomenologinės muzikos spektaklio ypatybės mus ragina įsivaizduoti kuriančius dainininkus, balsus – tik ne vieno istorinio kompozitoriaus, bet potencialiai neapibrėžtos, vis skirtingos lyties[19].

Taigi muzikoje autorystės politika didele dalimi yra ir atlikėjo politika: gyvo atlikimo metu susidūrę su žmonėmis – skambesio šaltiniais, mes patys sau susikuriame polifoniją, kurioje priešais mus esančių asmenų keliamas triukšmas – kaip maža „kompozitoriaus balsą" galingai išsklaidančios uzurpacijos drama – mus skatina manyti, jog (muzikos viduje) egzistuoja ir kiti dainininkai. Tad nors autorius žudančias ir intencijos sampratą atmetančias poststruktūralistines interpretavimo strategijas būtų galima vertinti gan skeptiškai (kaip kad daro nemažai literatūros kritikų), taip pat būtina pripažinti, kad skirtinguose žanruose autoriteto išsklaidymo mechanizmai yra iš esmės

[19] Richardas Taruskinas („The Pastness of the Present and the Presence of the Past", in Nicholas Kenyon, ed., *Authenticity and Early Music*, Oxford: Oxford University Press, 1988, p. 189) tvirtina, kad ankstesniais šimtmečiais faktas, jog muzikos kūriniu „kalba" arba kompozitorius, arba atlikėjai, būtų atrodęs akivaizdus. Jis teigia, jog „paklausti 'kas čia kalba' [...] reiškia svarstyti, jog tai gali būti nesvarbu, nes toks klausimas numano egzistuojant šmėklą mašinoje [kitą kalbėtoją – *vert.*]". Pasak jo, tai stulbinantis nureikšminimas. Aš tvirtinčiau, kad savo gebėjimu kažkaip išsakyti tai, ko atlikėjai (tiesiogine prasme) nesukūrė, jie [atlikėjai] decentralizuoja autoritetą ir taip suteikia muzikai itin keistą rezonansą. Būtų baisu manyti, kad muzika yra mašina *be* šmėklos.

skirtingi ir kad išsklaidymo efektas stipriausias tuose žanruose, kurie atliekami gyvai, kuriems gyvybę suteikia regimos ir girdimos atlikėjų pastangos. Ypač operoje: bartiškasis (moteriškas) „dainuojantis balsas", tas muziką iš vidaus gaminantis pasislėpęs kastratas, nėra tik interpretacinės žaismės pagimdyta įspūdinga metafora. Šis įvaizdis apibendrina operos reiškinio patirtis, būdą, kuriuo operų kompozitoriai garbina ir pabrėžia jos polifoninę prigimtį, bei tam tikras operos skatinamas hermeneutines strategijas. Turint omeny šį paskatinimą, būtų visai įmanoma (taip sakant) ieškoti kastrato. Mes galime pradėti paieškas nuo *Salomės*.

Kitas monstras (Salomė kaip vyras)

Salomės muzikoje slypi kastratas, o Salomės personažo analizė yra vienas iš būdų pradėti atpažinti tą šiurpų momentą, kai ji/s ima kalbėti. Šis kastratas galėtų reikšti daug dalykų: atviresnes interpretavimo strategijas, santykį tarp (vyro) autoriaus ir (moters) atlikėjos, moterišką autorės balsą. Tačiau klausantis kastrato, pirmiausia pagalvojama apie vieną iš liūdniausiai pagarsėjusių operos moterų, kuri puikiai įkūnija pavojingus svyravimus tarp vyro ir moters, autoriaus ir atlikėjos.

Salomė visuomet buvo suvokiama kaip pabaisa. Sanderiui Gilmanui Salomė atrodo monstriška, nes „ji, kaip publikos dėmesio centras, savyje sutelkia skirtybės reprezentacijų seką" – skirtumų, kurie aprėpia isteriją, gundymą, žydiškumą bei iškrypėlišką seksualumą. Apžvelgdami Salomės įvaizdį tapyboje, literatūroje, dramoje ir muzikoje, Elliotas Gilbertas ir Lawrence'as Krameris sustiprina tokią interpretaciją; pasak Gilberto, ši istorija vaizduoja „mūšiui pasirengusią patriarchalinę kultūrą [...], kurią atakuoja pražūtingas, nepaklusnus, nežabotas moteriškas seksualumas"; pasak Kramerio, Salomė yra „*fin-de-siècle** lyčių sistemos sukeltų nestabilumų [...] reprezentavimo centras". Françoise Meltzer Salomę laiko grotesku, dirbtiniu „nekaltos mergelės ir plėšrūnės" lydiniu[20].

* Amžiaus pabaigos (*pranc.*).

[20] Gilman, „Strauss and the Pervert", p. 317; Eliot L. Gilbert, „'Tumult of Images': Wilde, Beardsley, and *Salome*", *Victorian Studies*, 26, 1983, p. 150; Lawrence Kramer, „Culture and Musical Hermeneutics: The Salome Complex", *Cambridge Opera Journal*, 2, 1990, p. 271; Françoise Meltzer, *Salome and the Dance of Writing: Portraits of Mimesis in Literature*, Chicago: University of Chicago Press, 1987, p. 18.

Salomės monstriškumas siejamas su transgresija, su jos potraukiu sūrioms nukirsdinto Jochanaano lūpoms. Ją, kaip ir Karmen, galima interpretuoti kaip pabaisą, kurią siužetas nubaudžia dėl to, kad ji apverčia stereotipinius devynioliktojo šimtmečio kultūros lyčių vaidmenis (ji nori sekso ir tai pasako) ir reikalauja vyriškų galių bei privilegijų[21]. Wilde'o pjesėje Salomės aistra Jochanaanui ir Erodo jai yra išreiškiamos bemaž vienodai; Salomė šlykštisi Erodo žvilgsniu: „Kodėl tetrarchas nuolatos taip į mane žiūri, savo kurmio akimis iš po trūkčiojančių vokų?" (22), o Jochanaanas klausia apie Salomę: „Kas ta moteris, kur į mane žiūri? [...] kodėl ji šitaip į mane žiūri, savo auksinėmis akimis iš po grakščiai markstomų vokų?" (81–82).

Dar įžūliau, ji atkakliai pretenduoja į menininko statusą (kalbėdama sąmoningai poetine kalba), taip yra ne tiek „feminizuotas [...] menininkas", kiek šis tas labiau pribloškiančio: moteriškos lyties autorius[22]. Libretas beveik nepalieka abejonių dėl vyriško Salomės aspekto; visos Gilmano, Gilberto ir Kramerio pateiktos Wilde'o *Salomės* ir Strausso operos interpretacijos tam skiria nemažai dėmesio. Bet įsidėmėtina tai, kad Salomė maskulinizuoja *pati save*. Klausydamasi Jochanaano egzekucijos garsų, ji sau prisiskiria herojišką vyrišką pasipriešinimą, sugretindama pasyvų (moterišką) Jochanaano nuolankumą prievartai su savo pačios hipotetine narsa: „Jeigu kas nors ateitų manęs nužudyti, aš šaukčiausi pagalbos, aš ginčiausi, aš to nepakęsčiau!" (305)[23]. Ji negali *būti* vyru, bet gali nuosekliais spekuliatyviais veiksmais save pateikti kaip vyrą; neįmanomi tikrovėje, tie pareiškimai kuriami pasitelkiant gramatinę magiją ir tariamąją nuosaką.

Erodas esencialistas (arba Salomė kaip moteris)

Dviprasmiška duoklė Salomės pretenzijoms į vyriškumą įdedama į Erodo lūpas. Sukrėstas jos prašymo atnešti Jochanaano galvą, jis siūlo kitaip atsilyginti už jos šokį. Jo turtų sąrašas – gana tradiciškai pradedamas smaragdais ir perlais – pasiekia kulminaciją paminėjus du vyriškos hierofantiškos šlovės sim-

[21] Karmen buvo labai panašiai reinterpretuota Clément knygoje *Opera, or the Undoing of Women*, p. 47–53, ir Nelly Furman straipsnyje „The Languages of Love", in Groos and Parker, eds., *Carmen. Reading Opera*. p. 168–183.

[22] Kramer, „Culture and Musical Hermeneutics", p. 279.

[23] Atsižvelgiant į jos pareiškimą, būtų įdomu atitinkamai surežisuoti paskutiniąsias operos sekundes: leisti Salomei priešintis jos egzekucijai.

bolius: „Aš tau duosiu Vyriausiojo Kunigo mantiją; aš tau duosiu Šventyklos uždangą" (297).

Tikriausiai suvokdamas, kad negali jos suvilioti moteriškais niekučiais, Erodas vietoje jų pamini *transvestito kostiumą* (kunigo mantiją, uždangą), kuris galėtų perduoti vyrišką stiprybę. Vis dėlto prieš pasiūlydamas Galios Drabužį Erodas pirma pamini dvi reikšmingas alternatyvas, jomis užbaigdamas brangenybių katalogą: „Aš tau atiduosiu jas visas, jas visas ir dar daugiau. Turiu kalnų krištolo kristalą, į kurį neleista pažvelgti jokiai moteriai. Perlamutro dėžutėje turiu tris stebuklingus turkius; kas juos nešioja ant kaktos, gali išvysti nebūtus dalykus. Tai neįkainojami lobiai" (291–294). Erodas, duosiantis Salomei kristalą, „į kurį neleista pažvelgti jokiai moteriai", siūlo jai vietą *to, kuris žiūri* – vietą, užgintą moterims. Tačiau kita jo frazė, susiejanti kristalą su trimis turkiais, rodo, kad pasiūlymas lieka be atsako. Moteris, kuri uzurpuos vyrišką stebėtojo ir kalbėtojo poziciją, „išvys nebūtus dalykus" – tai, ką ji pamatys atsistojusi „kaip vyras", yra apgaulė: ji ne labiau gali „matyti kaip vyras" nei „būti vyru". Taip Erodo kyšiai atliepia vėlesnes Salomės tariamųjų nuosakų serijas. Viskas liudija jos susitapatinimo su vyriškumu netikrumą. Viskas byloja apie metafizinius transvestizmus, išreikštus magiškomis vizijomis, apgaulėmis ir neįmanomybės gramatika, su Vyriausiojo Kunigo mantijos ir Šventyklos uždangos pagalba simboliškai apibendrintus kaip draperijas, kurios paradoksaliai galėtų apnuoginti vidinį netikrą (nefizinį) Salomės vyriškumą – tai, ką būtų galima pavadinti jos vyriškumu tariamąja nuosaka.

Yra ir daugiau erodų

Vienas itin keistas *Salomės* suvokimo aspektas yra tas, kad Erodo esencializmas (moterys turi elgtis kaip moterys: joms nedera žiūrėti ir jos negali kurti) buvo atkurtas vertinant tiek pjesę, tiek operą: *Salomės* kritikai kartoja erodišką taktiką (detaliai išaiškinti ar *pagirti* Salomės pretenzijas į vyrišką galią, vis dėlto *padarant išvadą,* kad jos tuščios). Pavyzdžiui, Gilbertas pažymi, kad „androginija atbaigia mizoginiją" ir kad siužeto logika privalo Salomę pabaigoje sutraiškyti[24]. Kramerio interpretacijoje *Salomės muzika* neišvengiamai turi patvirtinti siužeto paternalistinę pabaigą, suvokiant muziką kaip visažinio autoriaus komentarą.

[24] Gilbert, „Tumult of Images", p. 156.

Pasak Kramerio, muzika veikia taip, kad objektyvuotų Salomę kaip vyriškų žvilgsnių taikinį, ji garsiniu būdu reprezentuoja vyriškos lyties stebėtojo akį ir ausį. Paskutinysis Salomės monologas yra „Strausso muzikos indėlis į vyriškus stebėtojiško triumfo ir estetinio [jo] pateisinimo projektus". Muzika padeda Salomę pastatyti atgal į jos vietą. Straussas „nubaudžia" ją muzika, ir šis antausis patvirtinamas: „Salomė prisiima – bando prisiimti, svajoja apie prisiėmimą – logocentrinį balso autoritetą moteriško subjekto vardu [...] iš to, aišku, negali nieko išeiti [!], tačiau tą nuosprendį skelbia ne muzika ar ne vien tik muzika"[25].

Ką mums daryti su muzikos kaip Erodo bendrininkės vizija? Sunku neįtarti, kad vyras autorius, jaučiantis palengvėjimą, kad iš to „nieko neišeina", šiek tiek mėgaujasi tariamu Salomės pralaimėjimu[26]. Tačiau iškalbingiausia čia yra prielaida, kad *Salomės* muzika (kuriai suteiktas paskutinis žodis interpretuojant) gimsta iš vyriško balso, stumdančio klausytojus savo muzikine alkūne, nes nugalint Salomę operinei muzikai priskiriama visažinės komentatorės funkcija. Kaip? Juk galų gale interpretuoti operinę muziką kaip siužeto plėtotę yra tradicinis operos analizės įprotis. Tačiau dar nebuvo pažymėta, kad šis įprotis *automatiškai* nustato operinės muzikos kaip vyro-stebėtojo balso lytį ir atitinkamai transformuoja libreto dramą bei personažus į moterišką kūną, kurį toji muzika įdėmiai apžiūrinėja ir tobulina. Tad kai Krameris kalba apie patriarchalinio *Salomės* hepiendo „vidines komplikacijas" (jis nurodo, kad Salomė veikiau susijusi su chromatine muzika, kuri netinka būti „įtraukta į tonacinę tvarką", labai panašiai kaip ir paties Strausso stilius 1905-aisiais – argi ji [Salomė], galų gale,

[25] Kramer, „Culture and Musical Hermeneutics", p. 285, 282, 293.

[26] Tyrinėti, kaip vyrai rašytojai interpretuoja „fališkas moteris", yra pamokantis užsiėmimas (universalus priedainis čia, regis, yra „nieko negali išeiti"), tačiau jam prireiktų atskiro straipsnio. Sarah Kofman pažymi, kad interpretuodami tokias moteris kaip kad Freudas – Juditą (*Skaistybės tabu*), vyrai yra stebėtinai vieningi. Pasak Kofman, Freudas turi nugalėti Juditą įrodinėdamas, jog ji deformuota ir netobula, taip iš tiesų *ją* sudarkydamas, kad galėtų patvirtinti visą ir patrauklią jo analitinės teorijos „tiesą". Žr. *Quatre Romans analytiques*, Paris: Galilée, 1973, p. 84–100. Kaip aptardama Juditos problemą nurodo Mary Jacobus, kritika, skambiai patvirtinanti tariamus psichoanalitinius dėsnius ar socialinius prietarus, geriausiu atveju atrodo įtartina. Mažiau patriarchališki tekstai galėtų parodyti, kaip tie dėsniai užginčijami: taip stipriai, kad nebegalima pamanyti, jog finalinė uždanga atstato vyrišką hegemoniją. Lemtingi triumfuojantys finalai, skelbiantys tariamą vyriškos tvarkos pateisinimą, galiausiai ne itin dera su trikdančiai dviprasmiškų meno kūrinių melancholija, o ypač – su tokiu polifoniniu reiškiniu kaip opera *Salomė*. Žr. jos *Reading Woman: Essays in Feminist Criticism*, New York: Columbia University Press, 1986, p. 115–119.

įgavo bent kiek „logocentrinio autoriteto“?), trumpas linktelėjimas salomiškam autorės balsui atrodo kaip nenuoširdus gestas, *a priori* pakirstas pačios interpretacijos[27]. O pagrindinė operos analizės strategija – kad muzika pabrėžia libreto moralą – dabar gali pasirodyti kaip itin šališka, gašli ir seksualizuota (visa žinantis vyro balsas glosto moters kūną savo komplimentais). Būdama tradicinė, ši analitinė prielaida visuomet atrodė esanti neutrali ir natūrali.

Ji tokia nėra.

Tačiau interpretuojant operos, juo labiau – *Salomės*, muziką, nebūtina išpažinti Erodo esencializmą. Vietoje to aš teigčiau, kad bet kokia operinės muzikos kaip objektyvuojančio „vyriško balso“ samprata yra kaip tik tai, ką Straussas *Salomėje* stengiasi sugriauti. *Salomės* muziką pripildo smulkiausios ir keisčiausios Salomės paveikslo detalės, taip paneigiant jos siužetinį pralaimėjimą („negali nieko išeiti“) ir prieštaraujant keršto tragedijai, kuri baigiasi jos mirtimi.

Muzika nėra tavo bendrininkė, Erodai

Norėdami ištirti šį vyriškų įstatymų nuvainikavimo procesą, turime grįžti atgal prie Salomę supančių inversijų. Jos išties paaiškina, kodėl Salomės monstriškumas sutapatinamas su vyriškų privilegijų reikalavimu (ir kerštu, jų negavus). Bet jos taip pat atspindi ir abstraktesnes opozicijas, pavaizduotas kituose libreto bei muzikos epizoduose. Inversijos kuria įtaigų vaizdinių tinklą – vyriškumą atidengiančios skraistės, juslių apgaulė, įkurdinanti sąmonę pozicijoje, kurios ši neužima. Šie du motyvai – Skraistė ir Apgaulė – taip pat simbolizuoja interpretacinio įpročio, kuriam operinė muzika atrodo vyriškai spoksanti ir griaudėjanti pareiškimais apie to, kas buvo pamatyta, atmetimą. Jie iš vidaus griauna vyriškumą ir moteriškumą apibrėžiančias ribas ir sąvokas.

Skraistė (kodėl privalome slėpti šokį)

Du minėtieji motyvai susiję su dviem gerai žinomomis praktinėmis *Salomės* pastatymo problemomis. Viena, be abejo, yra Septynių skraisčių šokis: nedaug sopranų sėkmingai su juo susitvarko, tad daugelis režisierių mieliau atsisako dainininkės, ją laikinai pakeisdami šokėja. Kita problema ta, kad Jochanaanas –

[27] Kramer, „Culture and Musical Hermeneutics“, p. 286, 293.

įspūdingos išvaizdos personažas – didžiąją vakaro dalį praleidžia pasislėpęs cisternoje, tad visiems tenka reaguoti į nematomą žmogų.

Šio Šokio scenoje pavaizduoti neįmanoma ne vien dėl Strausso operos ar Wilde'o pjesės ypatumų. Kaip yra pastebėjusi Meltzer, Salomės Šokis lieka iš esmės „uždengtas", neaprašytas, nes jis yra neaprašomas. Biblinėse versijose pats Šokis neaptariamas (nors smulkiai išvardytos visos aplinkybės iki ir po Šokio), o daugybė sudėtingų įrėminimo mechanizmų mus nutolina nuo pasakojimo, tarsi pasakotojai jo bijotų. Tad šiai istorijai „aiškiai trūksta to, kas kūniška ir regima". Nors, kitaip nei bibliniai šaltiniai, vėlesni literatūriniai perpasakojimai skiria daug dėmesio Šokio detalėms, jie atsitraukia nuo šios neregimos paslapties kitais būdais: Huysmansas (knygoje *Atvirkščiai* (*A rebours*)) aprašo ne Šokį, bet Moreau paveikslą, sukurdamas (nepaisant geidulingo žodyno) reprezentacijos reprezentaciją. Meltzer šį pasikartojantį nepavaizduojamumą interpretuoja kaip „rašymo šokio" metaforą: tobula mimezė rodoma scenoje kaip neįgyvendinama svajonė. Bet kuris gyvas *Salomės* siužeto perteikimas (įskaitant kino versiją su Charlesu Laughtonu ir Rita Hayworth) privalo tam tikru mastu Šokį paversti tikrove, bet nesėkmė kaskart garantuota (joks sceninis pastatymas niekuomet nebus Šokiu visa jo mitine galybe); Šokis visados paspruks[28].

Nepavaizduojamumo modelis susieja Šokį su pačia Salome ta prasme, kad ji tampa (kaip ir Šokis) kažkuo, kas paslėpta ir neregima. Jochanaanas, trečioje kūrinio scenoje koneveikdamas Salomę, įgalina šį likimą: „Prisidenk savo veidą šydu" (88). O Erodo kareivių skydai yra apčiuopiamas visų literatūrinių išsisukinėjimų ir naratyvinių rėmų atitikmuo: visų figūracijos skydų, kurie savo literatūrinėmis formomis pridengia šokį nuo mūsų akių. Jei matyti Salomę (kaip kad matyti Šokį) galiausiai reiškia fatališką lemtį, galime suprasti, kodėl Pažas įtikinėja Narabotą *nežiūrėti* į Salomę, o Erodas turi pašalinti ją iš regos lauko.

Tačiau visa tai mums leidžia naujai išreikšti Salomės neregimumo – kuris paprastai būdavo suvokiamas kaip siaubingo vaizdinio (kastracijos palikto rando) nuslopinimas – prasmę teigiant, kad monstriškumas yra jos pačios įgeidis. Išties Krameris pastebi, kad Salomė aktyviai atremia vyriškus žvilgsnius; Flaubert'o pateiktoje Šokio versijoje ji „grąžina žvilgsnį atgal, neleisdama vyrui-stebėtojui struktūruoti regėjimo lauko, [...] pavergdama akį, kuri pavergia ją"[29]. Kitaip tariant, Salomės kerštas yra virtimas monstru, nes taip galima išvengti

[28] Meltzer, *Salome*, p. 38, 42–44.

[29] Kramer, „Culture and Musical Hermeneutics", p. 274.

buvimo objektu: ji tampa Medūza, į kurią niekados negalės saugiai pažvelgti jokia vyriška akis[30]. Šia prasme ji, kitaip nei jos operinė pusseserė Euridikė (ar jos kinematografinė giminaitė Pepper), yra nematoma, nes buvimas matomai – mirtinas; tačiau ne jai, o, veikiau, *stebėtojui*. Tad Skraistės motyvas yra dviprasmis: kaip kareivių skydai ar skraistės šokant, ji pasitelkiama pavojingai Salomei paslėpti; vis dėlto, kaip ir Erodo pasiūlytas simbolinis vyriškas drabužis – Vyriausiojo Kunigo mantija ar Šventyklos uždanga, ji yra ne maskuotė, o baisios vidinės esmės *ženklas*, skraistė, kuri apnuogina.

Atskirti regima nuo girdima

Jochanaanas paryškina kitą slaptą motyvą (bendrą *Salomei* ir *Blakstienų tušui*), įgalinantį radikalų autoriaus balso išsklaidymą ir vyriškumo atėmimą *Salomės* muzikoje – akustinės apgaulės motyvą.

Jochanaanas yra režisūrinė problema, nes jis (dažniausiai) yra neregimas, tačiau turi būti girdimas. Jis reprezentuoja plyšį tarp vizualaus ir akustinio prado, kai prasmė daugiausia perteikiama garsu, o ne vaizdu; Alice Kuzniar, kalbėdama apie begarsį lūpų judinimą pagal fonogramą, tai pavadino „garso atskyrimu nuo vaizdinio, girdėjimo nuo matymo, balso nuo kūno"[31]. Libretas atkartoja šį atskyrimą įvairiomis formomis. Pirmoji scena („*Mauerschau*"*, kurioje

[30] Užuomina į Medūzą pakankamai akivaizdi: Persėjo skydas – veidrodis, kuriame jis gali netiesiogiai matyti Medūzą (ir todėl nugalėti ją kovoje) – čia padaugintas ir paverstas neatspindinčiais skydais, kurie uždengia ir sutraiško Salomę. Apie tai, kaip Wilde'as pasitelkia Medūzos vaizdinį, ir apie garsiąją Freudo Medūzos kaip vyro baimės susidūrus su moters kastracija (perkeltos į tas ultrafališkas gyvates) interpretaciją žr. Gilbert, „Tumult of Images", p. 158–159, ir Kramer, „Culture and Musical Hermeneutics", p. 277.

[31] „Ears Looking at You", p. 7. Kuzniar parodo, kaip prielaidas, pasak kurių, vizualus liudijimas yra patikimesnis negu akustinis, gali apversti tekstai, kurie sugretina abi informacijos formas. Kitą diskusiją apie garso atskyrimą nuo kūno galima rasti Mary Ann Doane, „The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space", *Yale French Studies*, 60, 1980, p. 33–50. Doane aprašo, kaip nenatūralus balsų ir kūnų atskyrimas yra išrastas transcendentinei prasmei perteikti (kaip, pavyzdžiui, „Žodyje įsikūnijusio Dievo balsas").

* *Mauerschau* (*vok.*) – teatrinis terminas, dar kitaip vadinamas *teichoskopia* (gr. *teichos* – „(miesto) siena" + *skopia* – „žiūrėjimas"); taip vadinama dramos priemonė arba teatrinė technika, kai apie žiūrovams nematomą veiksmą pasakoja personažai, stebintys jį nuo miesto sienos, per langą, rakto skylutę ir pan. Pavadinimą inspiravo garsi Elenos ir Priamo scena prie Trojos sienų iš Homero *Iliados* (III kn.).

personažai aptaria tai, ką girdi vykstant už scenos) priverčia teatro publiką vien panirti į klausymąsi neturint galimybės stebėti: tai pranašauja dar reikšmingesnį Jochanaano neregimumą. *Salomėje* esti ir daugiau nematomų (bet girdimų) veikėjų: keletą kartų personažai girdi „virš rūmų sklendžiant sparnus" – *nematomo* Mirties Angelo skleidžiamą garsą. Operos muzika (kaip pamatysime) slepia neregimus, bet girdimus kūnus, kurių nėra siužete.

Salomės susitikimas su Jochanaanu yra galiausiai akustinio išvietinimo drama. Motyvuota Salomės troškimo pamatyti Jochanaaną, kuris kitais atvejais yra tik girdimas, ši scena tik dar kartą patvirtina pertrūkį tarp regima ir girdima. Salomė pakerėta Jochanaano balso tembro ir skambesio, tačiau kai jį pamato, jis jai pasirodo atstumiantis (jo akys – tai vietos, kuriose tūno drakonai, tai okeanai, žvilgantys pamišėliška mėnulio šviesa). Ji įsivaizdavo nepaprasto grožio kūną, tačiau tai, ką ji laikė dramblio kaulu ir kvapnių vynuogių kekėmis, pasirodė besą raupsuota oda ir susivėlę plaukų raizgalai[32]. Tik viena kūno dalis atitinka estetines jo balso užuominas: tai jo burna, skaisčiai raudonas pumpuras, granatas, raudonos rožės. Savo paskutine painia metafora apie Jochanaano burną Salomė siekia išlaikyti neįmanomą regimo ir girdimo sutapimą, susiedama jo burnos spalvą su *pačiu garsu*: „netgi raudonos trimitų fanfaros [...] ne tokios raudonos kaip tavo lūpos" (117). Tik jo burnoje ji atranda tą matomo (kūnas) ir nematomo (balsas) vienovę. Tokiu būdu jos troškimas pamatyti Jochanaaną pranoksta seksualinį apetitą kaip utopinė paieška, kuri įveiktų garso ir vaizdo skirčiai būdingą aklumą ir atrastų prasmę anapus ženklo patvirtinant, kad puiki Jochanaano balso „muzika" žymi ne mažiau gražią kūnišką tikrovę[33].

[32] Ganėtinai keista, kad beveik visos *Salomės* interpretacijos neišvengiamai skiria daug dėmesio (ir nemenką kiekį kriptopornografinių rašinių) tam, kaip Salomė „garbina" Jochanaano kūniškas ir fališkas grožybes, tačiau, regis, tiesiogine prasme negirdi, kaip ji tas grožybes atstumia apžiūrėjusi jas iš arčiau.

[33] Jochanaanas yra jos priešybė; jis stengiasi nežinoti, pakartotinai neigia norą girdėti ar matyti, atsisako žiūrėti. Tai galėtų būti „aklo" krikščioniško tikėjimo ir smalsaus pagoniško (ar netgi žydiško) skepticizmo akistata. Gilmanas teigia, kad tai, kaip šią operą pirmą kartą sutiko publika, atskleidžia, kaip pats Salomės personažas buvo susietas – tiek negatyviai, tiek pozityviai – su to meto žydiškumo suvokimu („Strauss and the Pervert", p. 314–327). Tačiau Salomės geismas susijęs su veiksmais paties Kristaus, kuris, kai ateis, turės (kaip sako Jochanaanas) galią „parodyti aklųjų akims dienos šviesą ir atverti kurčiųjų ausis" – t.y. išvyti iš netobulo pasaulio beprasmybės neviltį, kurią sukelia girdėjimas nematant, matymas negirdint. Gilbertas („Tumult of Images", p. 156) pažymi, kad Wilde'as gana ironiškai

Tačiau kai regima atskyla nuo girdima, kuri juslė – rega ar klausa – yra patikima, o kuri klaidina? Iš pirmo žvilgsnio atrodo, kad *Salomė* teikia pirmenybę akustiniam pradui, prieštaraudama tam, ką kino teoretikai pateikia kaip visuotinę kultūrinę tendenciją labiau pasikliauti tuo, kas matoma (akivaizdžiu įrodymu), nei tuo, kas girdima[34]. *Salomėje*, kaip ir visose operose, garsas gali išpranašauti pasakojimą. Kitaip tariant, muzika prisiima laikiną vyriškos lyties (*male-gendered*) balso, to viską matančio stebėtojo, tapatybę. Taigi libreto „Mirties Angelo sparnų garsas" (*garsas*, kuris nurodo ateitį) turi muzikinius atitikmenis. Visos gerai žinomos įspėjančios leitmotyvinės šalutinės temos, tokios kaip orkestrinis garsiosios Salomės frazės *„Ich will den Kopf des Jochanaan"** (153–154) paruošimas, reiškia pranašišką garsą. Šis motyvas užsimena apie tai, ką Salomė turi omenyje ir kas nutiks Jochanaanui. Vis dėlto nors Straussas pasitelkia tradicinius leitmotyvus, – o tai lengvai gali sudaryti įspūdį, kad garsai geba perteikti gilias paslaptis, – operos eigoje tema plėtojama kur kas dviprasmiškiau. Garsas įgyja kitą formą: tai Apgaulė (kaip Salomė girdi Jochanaano balsą, kaip mes girdime ją suvokiant jo mirtį).

Jochanaano balso muzika

Jochanaano balsas, pasak kareivių, yra kažkas, kas neturi diskursyvinės prasmės: „Mes niekad nesuprantame, ką jis sako" (35). Kas tai per garsas, kuris nieko nežymi? Salomė atsako tiesiai: jo balsas yra *muzika*: „Kalbėk, Jochanaanai; tavo balsas kaip muzika skamba mano ausyje" (85–86). Jo grožis paremtas vien skambesiu, tačiau šis balsas-skambesys nekalba jokia suprantama kalba.

Beprasmis balsas-skambesys, kaip ir pati muzika, yra nepaprastai geismingas („raudonos trimitų fanfaros [...] ne tokios raudonos kaip tavo lūpos")

traktuoja Jochanaaną kaip „regėtoją", atsisakantį žiūrėti, „nes jis vengia tiesioginių kontaktų su realiu pasauliu, norėdamas geriau suvokti ir apreikšti idealųjį", ir kad paskutiniai Erodo paliepimai „paslėpkite mėnulį, paslėpkite žvaigždes" atliepia (beveik komiškai?) Jochanaano aklai pranašišką stilių.

[34] Pavyzdžiui, Christianas Metzas nurodo, jog pati sąvoka „balsas už kadro" – reiškianti personažą, kuris kalba tuo metu, kai jis ar ji nėra įrėmintas ekrano, – numato vizualumo prioritetą: tas balsas akustine prasme nėra (negali būti) „ne čia", tačiau mūsų skaitymo akimis įgūdžiai mus skatina jį suprasti kaip tam tikra prasme „išėjusį". („Le Perçu et le nommé" jo knygoje *Essais sémiotiques*, Paris: Klincksieck, 1977, p. 153–159.)

* Noriu Jochanaano galvos (*vok.*).

ir vizualiai įsikūnija kaip Jochanaano burna. Tačiau ši paslaptinga ir geidulinga muzika taip pat įkūnyta akustiškai, visų pirma kaip grynas balsas – valdingas niūrus baritonas, sustiprintas rezonuojančių cisternos (kuri idealiu atveju turėtų veikti kaip milžiniškas kalbėjimo vamzdis) ertmių.

Jochanaano *balsas* įgyja antrą – dar reikšmingesnę – girdimą formą kaip motyvas, septynių natų tema, pirmą kartą girdima Jochanaanui pasirodant iš požemio, interliudijos tarp antros ir trečios scenų metu (violončelės, 61–62). Šis motyvas kartojamas keletą kartų (jį dainuoja Jochanaanas, jis taip pat iškyla orkestre) ir atliepia tą keistą „balso-muzikos" metaforą atsisakydamas veikti kaip leitmotyvas[35]. Kitaip tariant, šis motyvas neturi fiksuoto asociatyvinio ryšio su jokia verbaline formule, jokios semiotinės reikšmės; jis niekuomet nenaudojamas iššifruojamai siužeto informacijai pranešti. Kaip tik dėl to, kad jam trūksta konkretaus atitikmens („Nukirsdinimo idėja", „Jochanaanas"), motyvas išlieka (kaip Jochanaano balsas) grynai „paslaptinga muzika", kuri niekada negali būti suprasta. Straussas paverčia gryną ir geismingą niūraus Jochanaano baritono garsą „gryna muzika" orkestro viduje ir taip postuluoja balsą aiškiai bartiškąja prasme – kaip „kūnišką stereofoniją", o ne kaip „prasmės, kalbos [...] artikuliaciją".

Šis motyvas visą laiką veikia tam, kad *apgautų* mūsų jusles, kaip kad nutinka muzikiniu atžvilgiu stipriausiame jo pasikartojime – svarbiu paskutiniojo Salomės monologo momentu (338–339): „Niekas pasaulyje neprilygo baltumu tavo kūnui. Niekas pasaulyje neprilygo juodumu tavo plaukams. Visame pasaulyje niekas neprilygo raudonumu tavo lūpoms. Tavo balsas buvo smilkalų indas; o kai žiūrėjau į tave, girdėjau paslaptingą muziką." Tuo keistu paskutiniu sakiniu baigiasi Salomės siekis vėl sujungti vaizdinį ir garsą kaip prasmę. Neregimas balsas materializuojamas kaip apčiuopiamas ir matomas indas, o tylus žvilgsniui išstatytas kūnas ištrinamas ir paverčiamas skambiu it toji paslaptinga muzika. Tuo pat metu mes girdime šį įdvasintą kūną ir šį fleitų, obojų bei anglų ragų partijose įkūnytą balsą (1 pav.). Šis momentas pateikia tai, kas iš pradžių atrodo tarsi muzikinis viltingo Salomės gesto patvirtinimas. Jochanaanas *įsivaizduojamas* kaip garsas ir kartu girdimas jo balsas-muzika: nerealus vizualaus ir akustinio pradų lydinys?

Vis dėlto tariamas sustojimas nėra absoliutus. Akustinė apgaulė (kūno ir balso atskirtis), poezijoje paneigta Salomei metaforiškai suplakant Jochanaano

[35] Šis motyvas kartais vadinamas „Jochanaanu". Tai neatrodo tinkama.

Salome

pp

Dei-ne Stim - - me war ein Weih-

marc.

p

pp

338

accelerando

- rauch - ge - fäss ________ und wenn ich

marc.

pp

marc.

lento (sempre ¢)

ritard. più ritard. langsam *(stets ¢)*

dich an-sah, hör - te ich ge-heim -

8

dim.

pp

espr.

1 pav. *Jochanaano „balsas-muzika"* (tęsinys p. 284)

- nis-vol-le Mu - sik. . .

339

cresc. dim. -

l. H. pp

1 pav. tęsinys

balsą ir kūną, muzikoje stipriausiai suskamba tuomet, kai orkestras perteikia „paslaptingą", neišdainuotą Jochanaano balsą. Nes jei Jochanaano *balsas* yra štai ši *muzika*, motyvas tampa „balsu", sklindančiu iš kažkokio *kito* Jochanaano-kūno – ne tik nematomo, bet dargi ir metafizinio. Tas antrasis Jochanaanas gyvena instrumentų skambesio raizginyje; jo burna – tai šmėkla varinių pučiamųjų instrumentų ertmėse. Tad septynių natų motyvas galiausiai liudija ne tik „balso" „muziką", bet ir – pačiu išraiškingiausiu būdu – pertrūkį tarp regimo kūno ir librete besivaidenančio bekūnio balso.

Apgaulės

Jochanaano balsas-muzika sklinda iš muzikinėje partitūroje paslėpto kūno. Kitas balsas kalba tik įmantriausios iš visų apgaulės scenų metu – nematomoje, tik girdimoje Jochanaano nužudymo scenoje: visa tai nutinka cisternoje.

Salomei klausantis mes matome groteskišką vizualinį didelės burnos ir mažos ausies sugretinimą: triukšmą skleidžiančios cisternos angos ir delnu pridengtos Salomės ausies, kai ši virš jos pasilenkia. Ji ne taip supranta iš tos burnos kylantį triukšmą ir yra suklaidinama garso:

> Jokio garso. Aš nieko negirdžiu. Kodėl jis nešaukia, tas vyras? O! Jei kas ateitų manęs nužudyti, aš šaukčiau, aš ginčiausi, aš to nepakęsčiau. Kirsk, Namaanai, kirsk, aš tau liepiu. [...] Ne. Nieko negirdžiu. Kraupi tyla! A! Kažkas nukrito ant žemės. Girdėjau kažką krintant. Tai buvo budelio kardas. Jis bijo, tas vergas. Jis leido kardui nukristi! Jis nepasitiki savimi taip, kad galėtų žudyti! Jis eunuchas, tas vergas. Pasiųskit kareivius! [*Pažui*] Ateik čia, tu buvai Naraboto draugas, ar ne? Gerai, su tavimi kalbu, mirusiųjų dar nėra pakankamai. Eik pas kareivius ir įsakyk jiems nusileisti žemyn; ir atneškit man tai, ko reikalauju, ką tetrarchas man pažadėjo, kas man priklauso! Čionai, kareiviai, lipkit į cisterną ir atneškit man to vyro galvą! Tetrarchai, tetrarchai, liepk kareiviams atnešti man Jochanaano galvą! [*Didžiulė juoda ranka – budelio ranka – pasirodo iš cisternos, laikydama Jochanaano galvą ant sidabrinio padėklo. Salomė čiumpa ją.*] (305–13)

Tas „kažkas krintantis" yra nukirsta Jochanaano galva, kuri pasirodo po kelių akimirkų. Tai, jog Salomė klaidingai supranta tą garsą („tai buvo budelio kardas"), tampa kitus uždegančia kibirkštimi; „didžiulę juodą ranką" turintis budelis akivaizdžiai nebijo žudyti. Jochanaanas miręs, o ji mano jį vis dar esant gyvą. Monologas mums pateikia siaubingą mažytę melodramą apie nenugirdimo pagimdytą nesusipratimą, sukeltą tylos, kurią Salomė iškalbingai identifikuoja kaip negalėjimo girdėti būseną. Tačiau labiausiai ją neramina tai, kad tyla stoja dėl to, kad pats Jochanaanas nieko nesako; kitaip tariant, kad jo balsas atsisako tarti garsus, kurie galėtų perteikti trokštamą prasmę.

Ši scena labai svarbi norint suprasti, kokiu būdu Straussas *atmeta* operinės muzikos kaip objektyvuojančio žvilgsnio sampratą ir kaip jis daro neįprastą, dar radikalesnį ėjimą: jis įkalbina klausančią ausį užimti moterišką poziciją,

ištrindamas bet kokią vyriško autoriaus balso prasmę ir pakeisdamas jį klaidinančiu bekūnių dainininkų choru. Tylai užpildyti Straussas būtų galėjęs (gan banaliai) mums pasiūlyti „tikrą" garsą, kurio Salomė gerai nenugirsta (Jochaanas dejuoja, kokia nors orkestrinė onomatopėja imituoja duslų krintančios galvos dunkstelėjimą), arba muziką, kuri galėtų būti suprasta kaip leitmotyvinis tuometinių Salomės minčių atskleidimas. Taip būtų buvęs patvirtintas muzikos vyriškos tapatybės vaidmuo (*male-gendered role*) operoje – kalbėti kaip stebėtojas-komentatorius, kuris įduoda slaptą raktą scenoje vykstančiam veiksmui suprasti.

Vietoje to nutinka kažkas visai kita. Straussas padaugina Salomės pasaulį persmelkiančių klausos apgaulių. Jis atsisako sukomponuoti nematomą to, kas vyksta cisternoje ar personažų širdyse, tikrovę. Taip jis, tiesą sakant, išsižada vyriško autoriteto, išvaduoja muziką nuo pritarimo Erodo esencializmui.

Si bemoliai

Išlaisvinti gali vienintelis reiškinys – pasikartojantys aukšti bosų si bemoliai (septintas taktas po 304 cifros) (2 pav.). Šiuose keliuose pavyzdžiuose girdime keisčiausią triukšmą, sugalvotą kompozitoriaus, kurio instrumentinė *Effektmalerei** visiems gerai žinoma. Salomę supanti tyla virsta žemu mi bemol tremolo ir neapibrėžto aukščio bosinio būgno tratėjimu. Tačiau kai kas papildo šią tylą, kai vienas soluojantis kontrabosininkas, užuot pirštais prispaudęs stygą, sugnyba stygą nykščiu bei smiliumi ir (kaip liepia nuorodos) „labai staigiu aštriu judesiu brauko ją taip, kad išgautų garsą, primenantį užgniaužtą moters dejonę". Tad net kai Salomė dainuoja „nėra jokio garso", mes girdime šį prislopintą kartojamą toną (305–306), prisidedantį prie sprogstančių si bemolių choro.

Kas, po galais, yra šis garsas? Atsakymas: niekas (po galais). Tai instrumentinis triukšmas, kuris randasi šią akimirką – naujagimis akustinis groteskas. Tai *nepažinus* garsas. Žemiausias iš visų žemų instrumentų, kontrabosas, griežia gerokai aukščiau savo normalaus registro – kažkoks keistuolis dainuoja soprano diapazone. Ne tikrieji sopranai (smuikas, altas) išgauna šią natą. Kaip nepažinaus garso, si bemolių reikšmės negali užfiksuoti jokia interpretacija, taigi jie negali *būti* instrumentiniu kokio nors įvykio šioje *Salomės* dramoje

* Efektų tapyba (*vok.*).

B. Dr.

C. B. (Solo)

p sfz sfz sfz sfz

C. B. (3rd, 4th desk)

Salome

Es ist kein Laut zu ver-neh-men. Ich hö-re nichts.

Wa-rum schreit er nicht, der Mann?

p sfz sfz sfz sfz

B. Dr.

Salome

Ach! Wenn einer mich zu tö - ten käme, Ich würde schreien, ich würde mich

sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz

p p cresc.

C. B. (1st desk)

sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz

p p cresc.

C. B. (2nd desk, 1st player)

sfz sfz sfz sfz

p cresc.

C. B. (3rd, 4th desk)

2 pav. *Si bemoliai (tęsinys p. 288)*

Timp. (kurz und hart) *f*
B. Dr.
Salome
weh- ren, ich würde es nicht dul - den! Schlag' zu schlag' zu,—
C. B. (1st, 2nd desk, all 4 players) *sfz* *mf cresc.* *ff*
C. B. (3rd, 4th desk)

Timp.
B. Dr. *cresc.* *f*
Salome *cresc.*
— Na - aman, schlag' zu, sag'— ich dir
Vl. I (sul ponticello) *ff* *dim.*
C. B. (1st, 2nd desk, all 4 players) (natürlich) *ff*
C. B. (3rd, 4th desk) *ff*

2 pav. *tęsinys*

simboliu (triukšmu iš cisternos; Salomės nuotaikos komentaru). Kas toji „moteris", kuri „dejuoja" (pasak remarkų soluojančiam kontrabosininkui)? Kur yra jos kūnas, kuris skleidžia šitą triukšmą? Nežemiškas garsas kartu su tomis dviprasmiškomis nuorodomis kontrabosininkui atveria garsinį ir interpretacinį požemių pasaulį.

Klausytojo ausis yra moters ausis

Garsas kaip grynas tembras pateikiamas kaip neatspėjamas, neįmanomas garsas, kurio tikrasis instrumentinis šaltinis (kontrabosininko veikiau gnaiboma, nei spaudžiama styga) negali būti nustatytas. Jei tas garsas yra nežinomos moters balsas, ji kalba būdama nematoma ir yra įsikūrusi ne kur nors *Salomės* siužete, o veikiau pačioje muzikoje. Abiem atvejais šis garsas yra didžiausia akustinė apgaulė: garsas, sklindantis iš nesančio kūno, garsas be atsekamo šaltinio. Kai mes esame verčiami girdėti tokį garsą, mums, šio spektaklio klausantiems žiūrovams, Apgaulės motyvas primetamas grynai muzikine ir visiškai nesuprantama forma.

Kitaip tariant, mūsų ausys priverčiamos tapti moteriškomis. Nes kai kieno nors subjektyvumas mėgina užimti vietą, kurią jam draudžia kultūra, jis gali pamatyti ir išgirsti „nebūtus dalykus". Juslių apgaulė (taigi Erodas esencialistas) yra būsena moters, kuri mąsto kaip vyras, kuri žvelgia į kalnų krištolo kristalą, į kurį žiūrėti leista tik vyrams. Reikalaudama vietos kaip aktyvus, matantis ir kalbantis subjektas, ji gali tik regėti haliucinacijas; o tai, ką moteris išvys tame kristale, yra taip pat apgaulinga, kaip ir tie si bemoliai, kurie negalėjo atsirasti realiame pasaulyje, o jų reikšmės negali užfiksuoti jokia interpretacija. Klausantis šių si bemolių garsas mus paverčia Moterimi, kuri slysta į vyrišką subjekto poziciją – Moterimi, mintyse persirengusia vyru. Mūsų subjektyvumas (plačiąja prasme) absoliučiai sutapatinamas su Salome būtent tą akimirką, kai ji, gramatinės magijos dėka, tariamąja nuosaka įsivaizduoja save kaip moterį, tapusią vyru[36]. *Wenn einer mich zu töten käme, Ich würde schreien, ich würde mich wehren**.

Pačiuose si bemoliuose taip pat glūdi paradoksas. Jeigu jie yra Apgaulė (skambi Erodo įsakymo kvintesencija), tai ar jie nėra muzikinis perspėjimas, kad moterys turi tik autoriaus galios *iliuzijas* („negali nieko išeiti")? Tačiau

[36] Krameris („Culture and Musical Hermeneutics", p. 286) taip pat išsamiai cituoja pasažą su si bemoliais, tačiau eilinį kartą interpretuoja pasikartojančius si bemolius kaip autoriaus muzikinį šnabždesį vyriškos tapatybės (*male-gendered*) publikai, kaip slaptos seksualinės Salomės dejonės ar vaitojimo gimdant išraišką. Muzika ir vėl interpretuojama kaip visažinio (vyriškos lyties) komentatoriaus slapto žinojimo (kad Salomė tikrai jaučia geismą ar skausmą) įrašas. Tai, kad ši interpretacija priskiriama efektingiausiai vyriškumą atimančiam momentui visoje partitūroje, išties ganėtinai keista.

* Jei kas ateitų manęs nužudyti, aš šaukčiau, aš ginčiausi (*vok.*).

jeigu jie yra Apgaulė (taip pertvarkydami stebėtojo akį ir klausytojo ausį į moters akį ir ausį), tai ar jie nepakursto svaiginančių antiesencialistinių šuolių tarp lyčių vaidmenų? Subjekto pozicija galėtų būti moteriška; objekto pozicija galėtų būti vyriška; kuriantis balsas galėtų būti moters balsas. Salomė galėjo sukurti šią muziką. Arba, dar radikaliau, pati tokių suskirstymų (subjektas/objektas, vyriška/moteriška) idėja galėtų būti *apgaulė*. Sąmoningai nepažiniuose si bemoliuose Straussas atmeta tradicinę operinę-kompozicinę galią, atsisakydamas naudoti muziką paslaptims (kas vyksta cisternoje) atskleisti. Įprastinis autoriaus balsas čia pakeičiamas klaidinančiu garsu, kuris ragina mus permąstyti muzikinį *Salomės* audinį. Kartu su kitais orkestre slypinčiais nesuprantamais balsais – tokiais kaip Jochanaano „paslaptingoji (balsas-)muzika“ – si bemoliai sustiprina esmingą pojūtį, kad ši muzika nėra dainuojama istorinio autoriaus ar kokio nors spoksančio, komentuojančio, viską žinančio ir monologiško pasakotojo, kuris veikia kaip autoriaus vietininkas. Autorinis muzikos balsas, išsklaidytas keistų akustinių Strausso triukų dėka, daugiau nebėra išimtinai vyriškas.

Kastratas (vėl)

Moteriškas autoriaus balsas muzikos viduje, Salomės pasiskelbimas aktyviu subjektu – šias idėjas, nors ir netiesiogiai, taip pat inspiravo si bemoliai.

Juk si bemolius, kaip nepažinų garsą, reikia nuolatos permąstyti. Jie yra bosinio instrumento keliamas soprano triukšmas; (dar neapibrėžčiau) vyro skleidžiamas moteriškas garsas. Tai keistas aukštas garsas, rodantis, kad jį sukeliančiojo vyriškumas yra ginčytinas. Šiais atžvilgiais jie reprezentuoja garsą, kuris po 1905-ųjų išties nebepriklausė šiam pasauliui: tai kastrato balso garsas, mums žinomas tik kaip senovinis Moreschi, paskutiniojo iš kastratų, balsas. Tai kastratas kalba iš *Salomės* muzikos gelmių, dainuodamas 304 cifrą, o jo/s balsas tikrai skambus. Tasai kastratas, pagrindinis Barthes'o „moteriško autoriaus balso“ simbolis, yra kitas dainininkas *Salomėje*. Ir ji/s dainuoja, be kita ko, *palaikydamas* Salomės pretenzijas į kuriantįjį „aš“ (*composing self*).

Žiūrėjimas ir girdėjimas (pabaigos pradžia)

Kas atsitinka, kai mes matome Salomę? Arba – abstrakčiau – kai stebime moteriškos lyties atlikėją?

Šis klausimas slėgė sunkia našta nuo tada, kai pasirodė Lauros Mulvey straipsnis „Vizualinis malonumas ir naratyvusis kinas", kuriame ji teigia, jog klasikiniai filmai (savo techninėmis priemonėmis ir tam tikrų siužetų pomėgiu) neišvengiamai prisideda prie vyriškos „skopofilinės ideologijos", apibrėžiančios žiūrovą kaip jį, o stebimą dalyką – kaip ją; „seksualiniu disbalansu pagrįstame pasaulyje žiūrėjimo malonumas buvo padalintas į aktyvų/vyrišką ir pasyvų/moterišką"[37]. Reakcijos į radikalią Mulvey idėją buvo audringos ir iškėlė visiškai teisėtų klausimų: o kaipgi tie filmai, kurie vyrus vaizduoja kaip tinkamą pretekstą vizualiam vartojimui (*Pulsuojanti geležis* (*Pumping Iron*), vesternai)? kaip moteriškos lyties žiūrovas interpretuoja ir suvokia rodomą moterį bei siužetą, išstatantį ją žvilgsniui? ar gali klasikiniai filmai priversti žiūrovo poziciją būti vyriška, net jei stebėtojas yra moteris?[38] ar autorystė keičia situaciją – kaip Mulvey teorija derėtų su moterų režisuotais filmais?[39] pagaliau argi nėra filmų, kurie gali sukelti kintančius hipotetinio stebėtojo lytinės tapatybės (*gender identity*) potyrius (kad ir kokia būtų jo/s tikroji lytis (*sex*)), paskatindami tai, ką Barbara Klinger vadina „sudėtingu identifikacijų žaismu skersai tariamų fiksuotos seksualinės tapatybės ribų"?[40] Tai viena, kas nutinka *Salomėje* si bemolių dėka (kaip aš mįslingai užsiminiau). Si bemoliai neišvengiamai pertvarko kiekvieną, kuris juos girdi kaip įmantriai savo lytinėje tapatybėje susipainiojusį (*gender-confused*) klausytoją – kaip vyriškai persirengusią moterį.

Mulvey straipsnis įtaigiai atliepia knygą, kuriai muzikologijos srityje, atrodo, teko ne mažiau pagarsėti – Catherine'os Clément *Opera, arba moterų sunaikinimas* (*L'Opéra, ou la défaite des femmes*). Čia taip pat nagrinėjamas spek-

[37] Laura Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema", perspausdinta knygoje Philip Rosen, ed., *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, New York: Columbia University Press, 1986, p. 198.

[38] Pati Mulvey svarsto šį klausimą straipsnyje „Duel in the Sun: Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'", *Framework*, 15–17, 1981, p. 12–15. „Moteriškos lyties žiūrovą" taip pat aptaria Mary Ann Doane, „Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator", *Screen*, 23, 1982, p. 74–87.

[39] Kajai Silverman ši problema rūpi knygoje *The Acoustic Mirror*.

[40] Žr. jos straipsnį „In Retrospect: Film Studies Today", *Yale Journal of Criticism*, 2, 1988, p. 135; taip pat p. 131–136, kur pateikta iš Mulvey straipsnio išplaukiančių netikėtų išvadų santrauka.

taklis, kuris objektyvuoja moteris (iš tiesų – estetizuoja jų bejėgiškumą), taip pat skiriama daug dėmesio siužetui kaip priemonei sustiprinti vyrišką galią ir seksualinį *status quo*. Abi moterys siūlo idėjas, kurių kritinė energija iš dalies esti atkaklaus teigimo, jog šis modelis yra universalus, pasekmė. Clément manymu, operų siužetai išžudo moteris: ir taškas. Clément knyga (kaip ir Mulvey esė) neabejotinai ir toliau provokuos neigti arba plėtoti jos pagrindinę temą. Tačiau, pasak Paulo Robinsono, atrodo beprasmiška priekaištauti Clément dėl to, kad ji nusprendė nagrinėti ne komiškas operas (kur niekas nemiršta), arba reikalauti patvirtinimo (vyrai irgi miršta! jie miršta taip pat dažnai!), nes ją domina ne tik tai, *kad* moterys miršta, bet *kaip* konkrečiai tos mirtys nutinka, kaip jos traktuojamos siužetuose, kurie, atspindėdami socialines to meto sąlygas, moteris traktuoja visai kitaip nei vyrus[41].

Robinsonas turi svaresnį priekaištą: Clément nutaria nepaisyti operinio moterų triumfo, net jeigu jo pavyzdžių esama tuose pačiuose kūriniuose, kuriuos ji aptaria, – nenugalimame moteriškų operinių balsų skambėjime ir muzikiniuose gestuose, kurie tuos balsus sutelkia į visumą. Tai karalystė anapus naratyvaus siužeto, kurioje moterys egzistuoja kaip skambesys ir grynai fizinis garso stiprumas, teigdamos save anapus spektaklio ir taip išvengdamos žūties. *Mutatis mutandis*, tą patį galima pasakyti apie Mulvey (kaip ir apie daugelį kino teoretikų): sutelkę visą dėmesį ties nepaprastu vizualiniu filmo įtaigumu ir „įrėminančiu" siužetu, jie visi nepastebi garso[42]. Mano pradinis klausimas – kas atsitinka, kai stebime moteriškos lyties atlikėją? – susijęs su šiuo vaizdiniu prietaru. Tačiau operos prasmė nėra perteikiama pirmiausia vizualiai (akivaizdus patvirtinimas: opera ilgą laiką buvo vartota visiškai „be vaizdo", įrašų forma; o kas sėdėtų ir klausytųsi viso filmo garso takelio?).

Operoje klausimas formuluojamas taip: kas atsitinka, kai stebime ir *girdime* moteriškos lyties atlikėją? Mes ją apžiūrinėjame, bet taip pat darome ir kai ką kita, kam įvardyti nėra žodžio: tai akustinė spoksojimo versija. Žiūrėjimas ir

[41] Paul Robinson, „It's Not Over Till the Soprano Dies", *New York Times Book Review*, 1989 01 01.

[42] Žinoma, tai santykinė nelygybė: provokuojančių darbų apie kino garsą ir balsą yra parašę (šalia kitų autorių) Chion, Doane, Silverman ir Robertas Altmannas; vis dėlto, kaip pastebi Silverman, klasikinio kino interpretacijose „pirmiausia susitelkiama ties vaizdo įrašu" (*The Acoustic Mirror*, p. viii). Šiuose darbuose keista atrodo (tiems, kas domisi opera) tai, kad šitiek tradicinių operinių-analitinių prielaidų apie muzikinio diskurso „visažinystę" operoje čia ginamos kita forma, susiejant jas su visiškai kitokiu žanru – diskutuojant apie grynai akustinius filmo aspektus.

klausymas nėra tiesiog lygiavertė skirtingų juslinių sričių veikla. Moteriškos figūros matymas tam tikru mastu gali visai automatiškai sukelti mūsų kultūros vyriškumo (aktyvus subjektas) bei moteriškumo (pasyvus objektas) opoziciją, kaip tai aprašo Mulvey. Tačiau moteriško dainuojančio balso klausymasis – sudėtingesnis reiškinys. Dainuojanti operos veikėja vizualiai yra pasyvus mūsų žvilgsnio objektas. Tačiau akustiškai ji yra skambanti; jos muzikinė kalba nustelbia viską aplinkui, ir mes sėdime kaip pasyvūs objektai, sutriuškinti to balso. Kaip balsas, ji įsibrauna į „vyro/aktyvaus/subjekto" poziciją taip pat ir kitais būdais: dainininkė, labiau nei bet kokia kita muzikos atlikėja, tampa to gyvo atlikimo fenomenologijoje glūdinčio jakobiniško maišto dalyve ir stoja priešais mus, atėmusi kuriantįjį balsą iš libreto autoriaus bei partitūrą parašiusio kompozitoriaus.

Teatro salėje (taip sakant) operos mėgėjai visuomet pripažino akustinį griaunamąjį operos poveikį, nors ir (veikiausiai) nepernerdami jos per įmantrius teorinius žiedus. Mes einame išgirsti „Behrens *Valkirijos*" ar „Freni-Domingo *Don Karlo*"; klausomės „Melchioro *Tristano*" įrašų. O jei kalbėsime apie vizualumo tironiją, tai, nepaisant režisierių tvirtinimų, kad nūdienos publika reikalauja patrauklių dainininkų, opera išlieka vieninteliu spektakliu, kuriame tradicinis fizinis grožis beveik nieko nereiškia. Netobuli ir nuviliantys kūnai tiesiog nepastebimi, nes dėmesys krypsta į balsą – per dainavimo griausmą jų nematyti. Pasaulyje, kuriame viena lytis, „vos ją išvydus", buvo pasmerkta būti suprantama kaip kažko „stokojanti", tai išties gaivinanti mintis[43].

Salomėje šios problemos irgi egzistuoja (taip, kaip aš čia pamėginau aprašyti): kadangi Salomė svyruoja tarp subjekto/objekto ir vyriškos/moteriškos tapatybės ir kadangi muzikinis audinys pateikia alternatyvius balsus, pakeičiančius – kaip ir pats operos spektaklis – autoriaus kalbos lytį. Tačiau *Salomės* siužetas baigiasi Salomės nugalabijimu, ir tai (nors Clément gal ir perdeda ginocido (*gynocide*)* libretuose dažnumą) verčia mus savęs paklausti, kodėl šis operos siužetas sunaikina šią konkrečią moterį. Clément mano, jog tokie siužetai atspindi seksualines mūsų kultūros nelygybes ir atlieka kultūrinį darbą: dar ir dar kartą leisdami suprasti, kad moterims skirtos tam tikros vietos ir tik jos, kad moterų pralaimėjimas yra malonus reginys vyrams.

[43] Mary Jacobus, apžvelgdama sąvokas, kuriomis moteriškumas apibrėžiamas kaip „stoka", pažymi, jog Freudo kastracijos teorija remiasi išimtinai vizualiniu pasaulio suvokimu, ir kad tik kai percepciją formuoja kitos juslės, moteris galima suvokti kaip „stokojančias" mažiau nei vyrai. Žr. jos *Reading Woman*, p. 21, 29–30 ir ypač 110–136, 243–244.

* Ginocidas – moterų genocidas: *gynē* (gr. „moteris") vietoje *genos* (gr. „giminė, gentis"). Feminizmo tradicijoje ši sąvoka dažniausiai vartojama kultūrinio moterų pavergimo prasme.

Kerštas

Bet galbūt operų libretistai bei kompozitoriai mėgsta moteris (taip pat ir vyrus) žudančius siužetus kaip keršto formą, norėdami numalšinti nerimą, pagimdytą jakobiniško spektaklio maišto. Kompozitoriaus priklausomybė nuo *moterų* operoje unikali. Beethoveno fortepijonines sonatas gali skambinti vyrai, vyrai taip pat sugeba groti trombonu ar diriguoti orkestrui, bet joks berniukas-sopranas niekuomet negalės dainuoti moteriškų operinių vaidmenų. Taigi moterys yra nepamainomos kuriant operos kūrinį kaip girdimą tikrovę; jų neįmanoma nušalinti nuo kūrinio įgyvendinimo, nebent (kaip darė Brittenas) kompozitorius apsiribotų išimtinai vyriškais vaidmenimis. O kai tik jos pradeda dainuoti, šios moterys – jaukiai vaizduojamos kaip malonūs objektai – vietoje to pačios ima kurti garsą.

Filmas *Blakstienų tušas* – tikra keršto tragedija – fiziškai atvirai atskleidžia šias įtampas. Kai Pepper demaskuojama kaip vyras, kai Bertas į tai atsakydamas ją nužudo – tai autorius nužudo atlikėją, kadangi ji pasirodė esanti kitas autorius: moteris pasirodo slapta esanti vyriška. Dabar matome, kad pragaištingas apsinuoginimas prieš kamerą netiesiogiai atliepia *Salomę* (muzika už kadro), pagaliau paaiškindamas, kodėl Septynių skraisčių šokis išliko iš esmės nepavaizduojamas: tai, ką apnuogina paskutinioji skraistė, yra Salomė, apdovanota kūnišku jos gąsdinančio ir tikro sugebėjimo kurti ženklu (ženklu, kad ne visai „nieko neišėjo“). Virsmo akimirką, kai *Blakstienų tušas* išrengia savo euridikes, atsiskleidžia fiziologinis vyriškumas, simbolizuojantis „vyrišką“ moters atlikėjos galią. Tos euridikės turi būti sunaikintos – pabrėžtinai – tiesiogine prasme užspaudžiant jų gerkles, jų dainavimo šaltinį.

Maskaradas

Operos dainininkai, kaip ir personažai, klausytojo-žiūrovo sąmonėje esti subtiliai įsivaizduojami kaip kuriantys tai, ką dainuoja. Atsižvelgiant į mūsų kultūroje egzistuojantį tradicinį galios ir kūrybinio autoriteto paskirstymą, šis įbalsinimas atrodo ypač griaunantis tada, kai personažas ir dainininkas yra moteriškos lyties. Tačiau argi mes kalbame ne apie maskaradą, galios iliuziją, išsklaidomą geležinio vidurnakčio dūžio, spektakliui pasibaigus?

Pagalvokite apie *Blakstienų tušo* transvestito žiopčiojimus, kur tekstas yra garso įrašas, o pagrindinis jį sukūręs asmuo yra moteris operos dainininkė. Čia už atlikėjo slypintis Svengalis* iš tiesų yra moteris, o šis apvertimas alegorizuoja operos „moterų įbalsinimą". Tačiau alegorija įterpiama į dar vieno maskarado ir apgaulės kontekstą, nes begarsį lūpų krutinimą (kaip ir *Salomėje* nagrinėtas akustines apgaules) konstruoja kūno ir balso atskyrimas. Iš tikrųjų netgi nežiopčiodami, transvestitai *Blakstienų tuše* kuria akustinį plyšį, nes vienintelis dalykas, kurio transvestitas negali perrengti, yra jo ar jos *balsas*, kurio aukštis ir tembras būtinai prieštaraus jo ar jos vizualinei tapatybei. Panašiai tyrimai parodė, kad po chirurginio lyties pakeitimo vyriškos lyties transseksualams sunkiausia ne išmokti vaikščioti kaip moteris, bet stengtis kalbėti falcetu (Adomo obuolius galima apskusti, bet lytinio brendimo metu sustorėję balso stygos niekuomet nebesuplonės iki soprano diapazono)[44]. Nors šis teiginys gali pasirodyti radikalus, pasirodo, kad būtent balso tipas (o ne fizinė išvaizda) yra bendras lytinės tapatybės ir, atitinkamai, kultūrinio statuso – subjekto ar objekto, stebėtojo ar stebimojo – požymis.

Esencialistui (tokiam kaip Erodas ir kaip daugelis apie *Salomę* rašiusių kritikų) tai pasirodytų simptomiška: jis teigtų, kad transvestizmas išreiškia sužlugusią maskavimosi fantaziją ir kad Vyriausiojo Kunigo drabužio vilkėjimas ar žiūrėjimas į kalnų krištolo kristalą negali pakeisti tavo likimo. Tavo balso tembras visada sugrąžins tave atgal į vietą. Panašus esencializmas būdingas tai feministinei kritikai (pavyzdžiui, Mulvey), pasak kurios, lytinė tapatybė lemia pasaulio matymo ir girdėjimo būdą. Kiekviena moteris, kuri „skaito kaip vyras" (Salomė) išbarama kaip transvestitė, o mintis, kad vyrai gali „skaityti kaip moteris", atmetama kaip absurdiška. Esencializmas neabejotinai turi savo žavesio – ypač nuo tada, kai jis pagelbėjo moterims kaip viena iš gynybinių strategijų, nukreiptų prieš tą, kas turi ir toliau likti nepatrauklia persona: prieš

* Rašytojo, dailininko ir karikatūristo George'o du Maurier'o romano *Trilby* (1894) personažas Svengalis – muzikas ir piktavalis hipnotizuotojas. Užhipnotizuota Svengalio, muzikinės klausos neturinti romano herojė Trilby O'Ferrall tampa talentinga dainininke, nors dainuoja tik apimta amnezinio transo – būdama sąmoninga ji neprisimena nei Svengalio, nei savo kaip dainininkės karjeros. Svengalis yra tapęs bendriniu piktavalio manipuliuotojo įvaizdžiu, o *Trilby* siužetas inspiravo gausybę kino filmų bei kitų literatūrinių kūrinių, tarp jų – Gastono Leroux *Operos vaiduoklį* (*Le Fantôme de l'Opéra*, 1910).

[44] Žr. Anne Bolin, *In Search of Eave: Transsexual Rites of Pasage*, South Hadley, Mass.: Bergin and Garvey, 1988, p. 38, 97, 134–135.

vyrą kritiką, kuris užsiima „feministine" interpretacija su visais jos priedainiais („skopofilija", „hegemonija", „falocentrinis" *e tutti quanti**) kaip politiškai korektišku ar, o tai dar labiau smerktina, profesine prasme naudingu ėjimu. (Moterims rašytojoms galima būtų pasiūlyti tokį antiesencialistinį patarimą: elkitės protingai su kalnų krištolo kristalu ir trimis turkiais. Atminkite, kad Vyriausiojo Kunigo mantija skirta šou. Gaukite Jochanaano galvą. Ir venkite kareivių su skydais.)

Jausdama (tarsi Salomė), kad esencializmas veikė prieš mane praeityje ir tikriausiai taip darys ir toliau, aš apskritai verčiau pasukčiau į mažiau pagrįstą ir pagrindžiančią teritoriją, kurioje galima išgirsti, kaip Trilby nustelbia Svengalį[45]. Tai, kad Salomės įbalsinimą perteikia simbolinės akustinės apgaulės, nerodo tą įbalsinimą esant *iliuzija*; veikiau tai reiškia, jog akustinės apgaulės atspindi maskaradą keletu aspektų. Prisukime šią paskutinę sriegio viją alegorine veržle: begarsis žiopčiojimas mums pasakoja, kaip girdima muzika kyla iš kažko Kito (Salomės?) nei asmuo, kuris laikomas jos kūrėju (Straussas).

Taigi *Salomės* muzika, kaip ir *Blakstienų tušo* alegorija, perteikia kitą esencialistinio pasakojimo pusę – ji rodo, kad subjekto pozicija ir objekto pozicija yra kaukės, kurias galima užsidėti (ne lengvai, ne be pavojaus). Straussas leidžia akustinei apgaulei ištrinti ribas, kai bekūniai balsai, kalbantys iš partitūros (o ji neturi fiksuotos lytinės tapatybės), ir si bemolių iškeltas kastrato skambesyspavidalas mus verčia įžvelgti ne androginiją, bet savotišką Teiresijo virpėjimą tarp vyriška ir moteriška, per kurį išnyra moteriški balsai.

Pagrindinėje *Blakstienų tušo* scenoje dalyvauja Euridikė ir Salomė. Bet yra dar vienas svarbus personažas, kuris ligi šiol nebuvo paminėtas ir kuris šokinėja briaunomis viso to, kas buvo pasakyta, – tai Orfėjas. Filmas prasideda vakaru operos teatre, kai Bertas stebi (tikrą) Glucko *Orfėjo* spektaklį (Orfėjo ir Euridikės susitikimą prieš jai mirštant). Euridikę dainuoja graži, puikaus balso moteris, primenanti Benitą Valente; Orfėją – kontratenoras. Tačiau kai Pepper

* Ir visi kiti (*it.*).

[45] Išties, nors paprastai tokias klasikines poras mes laikome vyriško artistiškumo anapus moteriško balso pavyzdžiais, jas galima suprasti kaip subtilų konvencinės tvarkos suardymą. Nina Auerbach pastebi, kad Du Maurier'o Trilby yra pernelyg didelė, pernelyg stipri ją suvaldyti besistengiančiam pasakojimui; kiekvienoje srityje, išskyrus gryno siužeto plotmę (garsų srityje – per savo balsą, ir vizualinėje – per Du Maurier'o iliustracijas savo paties pasakai), ji yra dominuojanti kalbanti jėga. Žr. jos *Woman and the Demon: The Life of a Victorian Myth*, Cambridge, Mass., London: Harvard University Press, 1982, p. 17–19.

ima mėgdžioti tą pačią sceną *Mister Butterfly* klube, ji atlieka solo numerį; ji kalbasi su Orfėju-balsu iš įrašo, tačiau niekas nevaidina Orfėjo vaidmens. Orfėjo – vizualiai – visiškai nėra.

Tai, kad Orfėjas tapo tokiu kūnu-bėgliu, verčia susimąstyti! Glucko Orfėjas (itališkame originale) buvo kastratas, o kastrato kūnas išnyko (kaip Orfėjas filme *Blakstienų tušas*) iš istorijos. Kastratų vaidmenys dabar dažniausiai tenka moterims. Istorijos eigoje Operos Kompozitoriui svarbiausia figūra mutavo iš vyriškos lyties veikėjo (Monteverdi baritonas) į balsą, svyruojantį tarp vyriškų ir moteriškų reikšmių (Glucko itališkosios versijos kastratas), o šiandien ji tampa vyrišku įvaizdžiu, kurį dažnai perima moteriškas kūnas ir moteriškas balsas. Taigi operos spektaklio *Realpolitik** paverčia Kompozitoriaus Atlikėją moterimi; *Ariadnės iš Naxos* prologe Kompozitorių dainuoja moteris ne tik dėl to, kad aukštas balsas turėtų žymėti jaunystę; tai Strausso duoklė šiam mūsų archetipinio Operos Kompozitoriaus lyties pakeitimui. Tendenciją, kurią pradeda Monteverdi *Orfėjas* ir tęsia Strausso Kompozitorius, iš tiesų būtų galima traktuoti kaip slaptą naratyvą, kaip istoriją, kuri simboliškai seka operos gebėjimą sužlugdyti vyrišką autoritetą. Ši istorinė transformacija diachroniškai įvykdo keistą jakobinišką maištą, būdingą pačiam operos spektakliui; ji pasakoja apie moteris, kurios užvaldo muzikinį garsą. Jei libreto siužetai grumiasi su šiuo pasakojimu vaizduodami operos moteris kaip objektus ir nužudydami jas tada, kai jos labiausiai pavojingos, tai Orfėjo vaidmens balso tipų istorija mums pateikia bent vieną kitokį siužetą: apie tai, kaip opera, padedant mūsų tarp lyčių nubrėžtas ribas griaunančiai *muzikai*, įtvirtina moterų įbalsinimą.

Versta iš: Carolyn Abbate, „Opera; or, the Envoicing of Women", in Ruth A. Solie, ed., *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1993, p. 225–258.
Vertė Nida Vasiliauskaitė.

* Realioji politika (*vok.*). Politinis pragmatizmas, sprendimų priėmimas vadovaujantis pragmatiniais, o ne moraliniais ar ideologiniais sumetimais.

RICHARD LEPPERT

Skambantis reginys. Muzika, reprezentacija ir kūno istorija

Lyties tapatumas, mirtis ir šeimos pianinas XIX amžiuje

Mano kambaryje ėmėme kalbėtis apie „pianiną" lyg kokį baldą, kuris smulkiaburžuaziniame interjere funkcionuoja kaip visų svarbiausių šeimos nelaimių ir katastrofų tikrasis įveiksminantis centras. Asią ši idėja sujaudino; ji panoro drauge parašyti apie tai straipsnį, kurį Reichas vėliau perrašytų dramos forma.

WALTER BENJAMIN, *Maskvos dienoraštis*

*Nuo to laiko [...] buvo pripažinta moters teisė nuolat rūpintis grožiu. [...] Viskas, kas liko iš Romos vergių vėduoklių, dainavimo ir šokių, Birmingeme pavirto skambinimu fortepijonu ir kitais rankdarbiais, net iki to, kad paskutiniai moteriško palaidumo likučiai tapo kilniais patriarchalinės civilizacijos simboliais.***

MAX HORKHEIMER ir THEODOR W. ADORNO, *Apšvietos dialektika*

Pianino ir šeimos istorijos santykius, kuriuos Walteris Benjaminas su draugais pasirenka laisvalaikio fantazijų tema, Horkheimeris ir Adorno susieja su lyčių politika industrinės revoliucijos anglų viduriniosios klasės šeimoje ir sukoncentruoja į Moters Klausimą[1]. Moterys ir pianinas XIX amžiuje buvo siejami

* Citata patikslinta pagal lietuvišką veikalo vertimą (žr. Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Apšvietos dialektika*, Vilnius: Margi raštai, 2006, p. 315).

1 Benjaminas buvo Maskvoje nuo 1926 m. gruodžio 6 dienos iki 1927 m. vasario 1 dienos. Šio skyriaus epigrafe kalbama apie Benjamino mylimąją Asią Lacis; Reichas – tai Bernhardas Reichas, režisierius, anksčiau dirbęs Berlyno *Deutsches Theater*, vėliau vedęs Asią.

dažnai ir įvairiais ryšiais. Čia pasirinkau vieną svarbų aspektą – žiūrėjimą[2]. Panagrinėsiu, kaip pianinas buvo pasirenkamas žiūrėjimo, ne tik klausymo ir skambinimo objektu, kaip šis žiūrėjimas buvo traktuojamas primygtinai lyties požiūriu (*gendered*), kaip šį procesą nulėmė nemuzikinė šio instrumento – vaizdinio ir garsinio šeimos, žmonos ir motinos „stabo" (simuliakro) – funkcija namuose. Tačiau pirmiausia reikia pasakyti, kad klavišiniai namų instrumentai – virginalai, klavesinai ir Viktorijos epochos pianino pirmtakai[3] – nuo pat savo atsiradimo pradžios buvo skirti akiai, šiuos diskursyvinius tekstus reikėjo *perskaityti*. Čia svarbūs du dalykai: tai, kad diskursas, kurį šie instrumentai įkūnijo, radikaliai kito ir kad iškilus viduriniajai klasei šį diskursą imta griežtai skirti lyties požiūriu.

Virginalai ir klavesinai, kuriuos Antverpene XVI ir XVII amžiais gamino Ruckersų šeima, garsėja savo literatūriniais moto, atspaustais popieriuje ir užklijuotais ant instrumentų dangčių. Šiuo atveju instrumentai yra tekstualūs, taigi diskursyvūs tiesiogine prasme. Nenuostabu, kad šie moto dažnai yra pasakymai apie muziką, kartais skambantys labai imperatyviai. Tačiau net ir lingvistinis jų sustabarėjimas – turiu omenyje vizualinį jų „skurdumą" ir lakoniškumą – estetizuoja, ir estetizuoja tikslingai. Estetizuojamas ne tik pats tekstas, bet ir vizualus šio teksto įrėminimas. Negana to, šie moto ženklina ne tai, kas kasdieniška, žemiška ir proziška, bet tai, kas atrodo ypatinga, paslėpta ir poetiška. Jie užrašyti lotynų kalba, dažniau klasikine nei bažnytine, taigi nesiejami su laiku ir erdve. Iš esmės šie moto adresuoti privilegijuotam, nors ne visiškai privačiam ratui, suprantančiam skaitytojui, žiūrovui – tokia kalba nusako ne tik reikšmę, bet ir patvirtina jo luominę priklausomybę. Lotyniškas moto ženklina išsilavinimo, luomo padėties ir privilegijų tapatybes. Maža to, moto perduoda savo semantiką muzikiniam skambėjimui, kurį galima išgauti juo papuoštu instrumentu: privilegijuotą, rafinuotą papročių diskursą apibrėžia šio skambėjimo skirtingumas nuo kitokio skambėjimo, prieinamo bendram, viešam, todėl palyginti žemesnio statuso girdėjimui, – pavyzdžiui, nuo Nyderlanduose paplitusios smuklių muzikos.

[2] Žvilgsnio ir moters tema literatūros yra gausu – tiek dailės istorijos srities, tiek kinotyros. Klasikiniu šios temos tyrinėjimu dailės istorijos srityje laikomas John Berger, *Ways of Seeing*, Harmondsworth: Penguin Books, 1972; ilgainiui gausėja ir kritinių jo peržvalgų, iš kurių viena naujausių – Marcia Pointon, *Naked Authority: The Body in Western Painting, 1830–1908*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

[3] Neaptarinėsiu namų vargonų.

Šiuos moto įrėmina – išryškina – popieriuje įspausti rėmeliai, tam tikras vizualus papildinys. Žinoma, rėmeliai puošia, tačiau kaip ir paveikslo rėmai arba aptvaras, jie artikuliuoja erdvę. Mums leidžiama suprasti, kad tai, kas telpa rėmeliuose, yra svarbu, reikšminga, o tai, kas už jų, – nereikšminga. Rėmai – tai valdos ribos, o valda apibrėžia reikšmę. Dekoratyviai įrėminamas žinojimas, vizualiai ir semantiškai estetizuotas, todėl uždaras, išskirtinis[4]. Reikėtų turėti omenyje, kad pačiam instrumentui, muzikai, kurią tiko juo skambinti dažniausiai namų aplinkoje, ir atlikėjai suteikiamos reikšmės yra gana svarbios, todėl kalba čia įsibrauna lyg koks papildomas garso determinantas, tarsi reikėtų pasakyti: „Šis skambėjimas reiškia tai ir tai". Antra, poreikis kažką sakyti rodo, kad muzikinio ar žodinio „paaiškinimo" klausimas pasidarė svarbus. Trečia, kalbos įsibrovimas į muzikos teritoriją, kuri šiaip jau gali apsieiti be žodžių, atrodo tarsi nebylus pripažinimas, kad muzikinis skambėjimas nors ir nėra bereikšmis, tačiau jo reikšmės nėra pastovios, jos nestabilios. Užrašai ant šių instrumentų išreiškia susirūpinimą neapibrėžtomis reikšmėmis kultūroje, kurią jau Naujųjų laikų apyaušryje purtė nebesustabdomas klasifikacijos mėšlungis ir poreikis kontroliuoti kiekvieną semiotinį parametrą, neišskiriant nė garsinio[5].

Tarp 1650 ir 1660 metų flamandų tapytojas Gonzalesas Coquesas nutapė drobę, kuri laikoma van Coudenbergų šeimos portretu (1 pav.). Čia vaizduojami prie vaišių stalo susirinkę ir muzikuojantys žmonės; muzikiniam ansambliui vadovauja Ruckersų klavesinu dviem dainininkėms akompanuojanti moteris. Pirmajame plane kairėje matome sudėtus kitus instrumentus: citrą, dvi liutnias ir *viola da gamba*. Centre valgo ir geria dvi poros. Virš jų kabo du gamtovaizdžiai ir audringą jūrą vaizduojanti marina – konvencionali nuoroda į fazes tarp ramybės ir jos priešingybės, tam tikra estetinė gyvenimo nepastovumo transliteracija. Tačiau reikia atkreipti dėmesį į dar kai ką. Paveikslas skyla į dvi dalis: kairėje – muzika, tik moterys ir arkadinis peizažas jų fone; dešinėje, audringos jūros peizažo pusėje – smurtas, įgavęs ritualinę medžioklės trofėjaus formą. Jaunuolis su ginklu ir kiškiu rankose pavaizduotas laikantis senos tradicijos to laiko dailėje, figūros naratyvumas konvencionalus. Šautuvas laikomas

[4] Apie rėmus žr. Jacques Derrida, *The Truth in Painting*, trans. Geoff Bennington, Ian McLeod, Chicago: University of Chicago Press, 1987, p. 60–79.

[5] Akivaizdu, kad čia remiuosi Micheliu Foucault; žr. ypač jo knygas *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*, trans. A. M. Sheridan Smith, New York: Pantheon Books, 1972; ir *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, trans. Alan Sheridan, New York: Vintage Books, 1977.



1 pav. *Gonzalesas Coquesas,* Van Coudenbergų šeima *(?), apie 1650/1660.*
(Briuselis, S. Bergmans kolekcija)

vertikaliai, jis lygiagretus medžiotojo kūnui ir taip atkreipia į save mūsų dėmesį. Kiškis, priešingai, laikomas už užpakalinių kojų, jo galva beveik siekia grindis, jis nugalėtas. Tarp šautuvo ir kiškio – pats vyras, šiame subjekto-objekto tekste iš esmės atliekantis veiksmažodžio-veiksnio funkciją. Medžioklės (mirtino žaidimo) idėją pabrėžia konvencionalus laimikio įteikimas trofėjų priimančiai moteriai. Tarp dviejų priešingų polių – muzikos ir žudymo – vaišinasi dvi poros.

Paveikslas perteikia tam tikrą gyvenimo sampratą. Jame pavaizduota elegantiška viduriniosios klasės aplinka, būdinga naujajai, nestabiliai gerovei[6]. Tai iškovojimo, o ne pasimėgavimo scena. Visi ką nors veikia, tačiau niekas nieko nedaro savo malonumui. Šypsenos išguitos: iškovojimas, šis niekad nesibaigiantis procesas, neišvengiamai yra nestabilus: jei gyvenimo barometras kyla, tai jis gali ir smukti žemyn. Paveiksle vaizduojamos dvi valgių rūšys. Smurtinės

[6] Žr. Simon Schama, *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, New York: Knopf, 1987.

mirties produktą atneša iš dešinės įeinantis medžiotojas, kaip įsibrovėlis vilkintis lauko drabužiais ir lydimas skalikų; laimikis galiausiai bus patiektas ant stalo, kad palaikytų gyvybę. Viena iš prie stalo sėdinčių porų pasisukusi stebi medžiotojo atėjimą. Kita, desertą ragaujanti pora ir vaisių laikanti moteris pasisukę į muzikuojančių pusę ieško kitos rūšies sotumo. Tačiau paveikslas visa tai logiškai sujungia: muzika taip pat priklauso nuo medžiotojo. Išoriškumas palaiko namų vidujiškumą. Šių dviejų dalykų ryšio suvokimas skausmingai nemalonus ir XVII amžiuje, ir šiandien. Graužatį galima malšinti vynu, jį matome šaldymo dubenyje pirmojo plano centre – Nyderlandų tapyboje jis visada buvo gerovės simbolis, tiesą sakant, tipiškas jos produktas, tačiau kartu ir trumpalaikis jos priešnuodis.

Kairėje pavaizduotą klavesiną puošia toks pat užrašas, kaip ir ant dviejų išlikusių Ruckersų virginalų[7]: „*Audi vide et tace / Si vis vivere in pace*" (Klausyk, žiūrėk ir tylėk, jei nori gyventi taikoje). Tai skamba labai įsakmiai. Šis imperatyvas karo ir taikos metaforų kalba ragina klausytis muzikos; labai reikšmingas perspėjimas, turint omenyje ką tik pasibaigusį Aštuoniasdešimties metų karą. Muzika teorizuojama kaip garsas, kaip vaizdas ir kaip skelbėjas: atkreipk į ją dėmesį, klausyk ir žiūrėk. Šis moto adresuotas prie klavesino susibūrusioms ir sugebančioms perskaityti bei suprasti jo įsakmumą moterims ir mums, paveikslo žiūrovams. Jo pranešimas yra lytiškai apibrėžtas, o jo diskursyvią formą akivaizdžiai persmelkia grasinimas, įžvelgiamas binarinėje paveikslo struktūroje (ramybė prieš smurtą) ir karo, kaip žudymo žaidimų ritualo, transliteracijoje. Taip atsiranda dar nelabai ryški muzikos ir mirties asociacija, kaip ir gamtos ritualo virsmo kultūra užuomina: mirtis gimdo meną. Visa tai primena kito klavesino moto: „*Arbor eram vilis quondam sed viva tacebam / Nuns bene si tangor mortua dulce sono*" (Kol buvau gyvas medis, tylėjau, dabar saldžiai skambu, nors numiriau)[8].

[7] Žr. Thomas McGeary, „Harpsichord Mottos", *Journal of the American Musical Instrument Society*, 7, 1981, p. 20, moto Nr. 8. Šis tyrinėjimas pateikia išsamų moto sąrašą ant išlikusių klavesinų ir tų klavesinų, kuriuos išsaugojo muzikavimą jais vaizduojantys dailės kūriniai. Žr. taip pat McGeary, „Harpsichord Decoration – a Reflection of Renaissance Ideas about Music", *Explorations in Renaissance Culture*, 6, 1980, p. 1–27; ir Grant O'Brien, *Ruckers: A Harpsichord and Virginal Building Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990, p. 165–167.

[8] McGeary, „Harpsichord Mottos", p. 19, moto Nr. 4. Variantai p. 21, Nr. 15; ir p. 34, Nr. 73. Visi šie instrumentai ne Ruckersų darbo.

Abiejuose moto implikuota prievarta antruoju atveju yra lytiškai apibrėžta namų prievarta, kadangi „saldumas“ žymi moteriškumą. Keli moto dar ryškiau apibrėžia šiuos lyčių santykius ir skirtumus vyro skundu dėl šeimyninės padėties: „*Ducere uxorem est vendere liberatem*“[9] (Paimsi žmoną – parduosi laisvę). Ši sena klišė užrašyta ant namų baldo, kurį vyras paprastai dovanodavo žmonai. Užrašas teigia, kad žmonos muzikavimas yra garsinis vyro įkalinimas – muzika/moteris tarsi nelaisvė. Šis įžeidžiantis nuosprendis susijęs su kitu moto, tik šis užrašytas itališkai ant itališko instrumento: „*Io da le piaghe mie forma ricevo*“ (Per smūgius įgijau formą)[10]. Šiuo atveju virginalas antropomorfizuojamas kaip moteris, paverčiamas smurtą patyrusia moterimi. Postuluojama, kad muzika yra harmonija, tačiau harmonija atsiranda iš mušimo. Moters būtis, estetizuota kaip muzika, yra artikuliuojama kaip nuolankus mazochizmas sadistinio keršto akivaizdoje.

Muzika ir smurto estetizavimas

XVI-XVIII amžiuose virginalų ir klavesinų korpusai dažniausiai buvo ištapomi[11]. Labiausiai stebina smurto scenų gausa. Pradėsiu nuo medžioklės scenų, pavyzdžiu pasirinkęs Bartholdo Fritzo iš Briunsviko 1751 metais pagamintą klavikordą (2 pav.)[12]. Medžioklė susijusi su socialine padėtimi ir privilegijomis, ypač tokia organizuota medžioklė, kokia pavaizduota ant klavikordo dangčio. Tai buvo ritualizuotos kilmingųjų pratybos, kuriose muzikos instrumentas – medžioklės ragas valdė kiekvieną žmonių ir ištreniruotų skalikų

[9] Ibid., p.21, moto Nr. 13.

[10] Ibid., p. 23, moto Nr. 27.

[11] Ištapyti korpusai – ir ypač dangčiai – šeimininkų buvo ypač vertinami. Žr. Jeannine Lambrechts-Douillez, „Documents Dealing with Ruckers Family and Antwerp Harpsichord-building“, in Edwin M. Ripin, ed., *Keyboard Instruments: Studies in Keyboard Organology*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1971, p. 37–41. Apie prancūzų klavesinų puošybą, ypač paukščių ir gėlių piešinius, žr. Sheridan Germann, „Monsieur Doublet and His *Confrères*: The Harpsichord Decorators of Paris“, *Early Music*, 8, 1980, p. 435–53; ir *Early Music*, 9, 1981, p. 192–207.

[12] Apie šį instrumentą ir jo apibrėžtis žr. Raymond Russell, *Victoria and Albert Museum Catalogue of Musical Instruments*, London: Her Majesty's Stationery Office, 1968, p. 58, Nr. 28 (iliustruotas).



2 pav. *Bartholdo Fritzo klavikordas, 1751.*
(Londonas, Viktorijos ir Alberto muziejus)

veiksmą[13]. (Signalai, veik nesikeitę per amžius, buvo nerašytos medžioklės teisės išraiška.) Raiti medžiotojai, išsisklaidę tokiu nuotoliu, kad galėtų vienas kitą girdėti, savo ragais mezgė diskursą; instrumentai koordinavo veiksmus žvėriui nudobti. Šaukiniai buvo tokie pat tikslūs, kaip kavalerijos trimitų, timpanų ir pėstininkų būgnelių garsai mūšyje. Iki pat *ancien régime* pabaigos medžioklės tema buvo labai svarbi Vakarų Europos tapyboje. Vėliau, įsitvirtinus buržuazijai, vyrišką galią imta suvokti ir vizualizuoti kitaip. Tačiau XVII ir XVIII amžiuose medžioklės scenos ir jos trofėjų natiurmortai buvo labai populiarūs[14].

Turint omenyje, kad švelniai, tyliai skambantis klavikordas iš esmės yra namų instrumentas, kaip galima paaiškinti (ir suprasti) jį dekoruojančią me-

[13] Žr. dar Richard Leppert, *The Theme of Music in Flemish Paintings of the Seventeenth Century*, vol. 1, Munich, Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler, 1977, p. 224–234, ir idem, *Music and Image: Domesticity, Ideology, and Socio-Cultural Formation in Eighteenth-Century England*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 183–188.

[14] Žr. Leppert, *Theme of Music*, vol. 1, p. 234–236.

džioklės sceną (ir ji nėra vienintelis toks pavyzdys[15])? Be paties vaizdavimo objekto, kuris šiandien mums galbūt atrodo keistas, Bartholdo Fritzo klavikordas neįprastas savo spalva, veikiau, spalvų trūkumu – jis vienspalvis, ištapytas vien mėlynai. Ką šis tam tikros konvencijos peržengimas turėtų reikšti? Atkreipiamas dėmesys ne tik į tai, kad nėra įprasto spalvingumo, bet sykiu suteikiama pirmenybė piešiniui. Pabrėžiamas pats tapybos objektas – pasakojimas. Anot XVII amžiaus prancūzų Tapybos ir skulptūros akademijos meno teorijos, piešinys veikia protą, o spalva sukelia emocijas. Neatsitiktinai šios išraiškos ypatybės buvo lytiškai apibrėžtos: piešinio poveikis priskiriamas vyrams, spalvos – moterims. Sunku patikėti, kad instrumento žiūrovas-atlikėjas, o tai dažniausiai būdavo moteris, galėjo nepastebėti, kad nuo spalvos „atitrūkęs" vaizdinys sąlygoja aiškiai vyriško pasakojimo turinį.

Klavikordo dangčio tapybos tekstualumas nurodomas dukart: ji vienspalvė (kitaip tariant, netapybiška), ji naratyvi ir nelyginant raštas turi būti „skaitoma" iš kairės į dešinę. Tai reiškia, kad paveikslas reprezentuoja ne tik erdvės, bet sykiu laiko arba sekos matmenis. Žiūrovo akys juda taip, tarsi jis skaitytų knygą, sukuriamas judėjimo pojūtis, užkoduotas vaizduojamo veiksmo logikos, – taip veiksmas natūralizuojamas. Matome montažą: kairėje raitas medžiotojas siunčia signalą savo bendrams ir skalikams; jo rago garsai organizuoja jų judėjimą, suteikia jam kryptį. Centre atsiveria erdvės properša, per ją lekia skalikai. Tai erdvė, kuri turi būti užpildyta. Dešinėje tokia klauzūra yra pasiekta. Šunys pasivijo grobį, tuoj perkąs elnio kaklą – ir paskui *exeunt omnes** per dešiniame dekoracijos krašte aiškiai matomą plyšį. Drama suvaidinta, istorija papasakota.

[15] Kiti pavyzdžiai: 1591 m. Johanneso Ruckerso vyresniojo pagamintas dviejų klaviatūrų virginalas (dabar esantis Jeilio universiteto muzikos instrumentų kolekcijoje), kurio aprašas ir iliustracija pateikti leidinyje William Skinner, comp., *The Belle Skinner Collection of Old Musical Instruments: A Descriptive Catalogue* (išleista privačiai, 1933), p. 31–34; italų penkiakampis spinetas arba virginalas, 1585 m. pagamintas Alexanderio Bertoloti (medžioklės scena gali būti ištapyta vėliau, nei pagamintas instrumentas), kurio aprašas ir iliustracija pateikti leidinyje *The Russel Collection and the Other early Keyboard Instruments in Saint Cecilia's Hall, Edinburgh*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1968, p. 2–3; ir XVII a. venecijietiškas klavesinas, kurio aprašymas ir iliustracija pateikti leidinyje *Katalog der Sammlung alter Musikinstrument*, vol. 1, *Saitenklaviere*, Vienna: Kunsthistorisches Museum [Neue Burg], 1966, p. 13–14, Nr.10, iliustracija ant atskiro lapo 4.

* „Visi išeina" (*lot.*) – finalinė dramos remarka.

Paveiksle, kaip ir muzikoje, yra pagrindinis ir imituojantis balsai, tema ir vystymas, sekvencija ir kadencija – vidinė naracijos logika, neišvengiamybė, lyg joks kitas išrišimas būtų neįmanomas ar netinkamas. Tačiau koks šio paveikslo ir muzikos ryšys? Kodėl ši istorija pavaizduota ant klavikordo dangčio? Man atrodo, kad šį ryšį valdo ne pati muzika, bet tam tikri kultūriniai parametrai, kurie motyvuoja ir pačios muzikos funkcionavimą. Klavikordą puošianti medžioklės scena apibrėžia nuorodų ir apribojimų laukus.

Medžioklės sceną pamatai vos pakėlęs instrumento dangtį. Neįmanoma skambinti klavikordu ir jos nematyti; šio reginio „išvengti" nepadeda ir ant piupitro pastatyta partitūra. Nes šalia partitūros visada matoma ta paveikslo dalis, kur užvytas elnias sustingsta priešmirtiniame šuolyje. Ši vaizdinio dalis susieja muziką ir mirtį – prie šios sąsajos grįšiu kiek vėliau. Dabar noriu akcentuoti glaudžiai susijusį, tačiau kartu ir skirtingą dalyką. Medžioklė iš tikrųjų buvo vien vyrų užsiėmimas. Ir kaip išimtinė teisė priklausė žemvaldžiui. Medžioklė dramatiškai ir pompastiškai demonstruoja didžiausią nuosavybės laipsnį – teisę žudyti. Kai medžioklės scena tapoma ant klavikordo dangčio, tai iš tikrųjų reiškia, kad teisė į kitų gyvenimus yra perkeliama į muzikavimo sferą – šią akivaizdžią, radikalią medžioklės scenos priešingybę.

Rago garsai medžioklėje pirmiausia yra praktiški (tikslingumo prasme). Jie nukreipia veiksmą į tam tikrą tikslą. O klavikordo garsai, priešingai, yra nepraktiški, netikslingi, jais nesiekiama jokių „tikslų". Tiesą sakant, skambinant šiuo instrumentu neįmanoma net šokti, nes triukšmas užgožtų pačią muziką. Todėl palyginti su kitais instrumentais, klavikordas yra radikaliai privatus. Tačiau net jei juo skambinama vienatvėje, iš anksto turi būti nustatomos diskursyvios ribos. Netikslingi garsai yra abejotini, nes jų „laisvai plaukiantis" skambėjimas gali peržengti nustatytas ribas, kurios skirtingos vyrams ir moterims. Jei retsykiais klavikordu skambindavo vyras, prieš jo akis atsiveriantis vizualus laukas turėjo priminti svarbesnius jo įsipareigojimus, jo tapatumą, pagrįstą ne muzika, bet smurto ir žudymo malonumais; šiuo atveju pavaizduota scena yra argumentas prieš muziką[16]. (Tai, kad ši diskusija, apimanti ir lyties tapatumą, gali remtis kultūrine kruvino sporto ir klavikordo prieštara, vargu ar gali stebinti mūsų visuomenę, kuri, kaip ir kadaise, su palengvėjimu atsikvepia berniukui žaidžiant futbolą ir sprunkant iš fortepijono pamokų.)

[16] Apie muziką ir vyrų sumoterinimą žr. Leppert, *Music and Image*, ypač p. 22–25, 107–129. Šiuo klausimu XIX a. žr. Craig H. Roell, *The Piano in America, 1890–1940*, Chapel Hill: University of Carolina Press, 1989, p. 16.



3 pav. *Hanso Ruckerso vyresniojo dviejų klaviatūrų klavesinas, 1612, Antverpenas.*
(Briuselis, Karališkoji muzikos akademija, Instrumentų muziejus)

Tačiau jei skambina moteris, šis tekstas perskaitomas kitaip, lyg būtų pirmąjį pratęsiantis, papildantis tekstas. Prieš save ji regi bent du savo pačios tapatumo ir padėties paaiškinimus. Ji supranta esanti silpnesnė būtybė ir tai, kad, palyginti su vyro veikla, jos užsiėmimai yra trivialūs, kad visa, ko iš jos reikalauja kultūra – būti „išsilavinusia", gerų manierų ir auklėti vaikus, – susiję su visiškai priešingu jos sutuoktinio elgesiu. Moteriškumu pasižyminti muzikos estetika pateikiama kaip taikus smurto rezultatas.

XVIII amžiaus anglų tapytojas Arthuras Devisas nutapė sutuoktinių portretą, ypač dramatiškai pabrėžęs šių santykių ypatumus. Už sėdinčio vyro nugaros matome „paveikslą paveiksle", vaizduojantį medžioklę, o virš jo žmonos

kabo narvelis su paukščiu[17]. Sukeitus daiktus vietomis, vyro prerogatyvas liudijanti metafora taip pat apibrėžia, kokia yra šio pirmumo kaina.

Tariamos muzikos ir karo menų distancijos nebelieka Hanso Ruckerso vyresniojo dviejų klaviatūrų klavesine, pagamintame 1612 metais, kurį 1774-aisiais restauravo Pascalis Taskinas, o korpusą ištapė olandų dailininkas, batalinių scenų meistras Adamas Fransas van der Meulenas (3 pav.)[18]. Pagrindinė scena, ištapyta ant vidinės klavesino dangčio pusės, vaizduoja su raita palyda jojantį Liudviką XIV. Antrajame plane boluoja miesto sienos. Instrumento šonai dekoruoti panašiomis scenomis su gynybiniais įtvirtinimais tolumoje ir raiteliais pirmajame plane. Kiekviena vaizdinė šios kompozicijos konvencija atkuria batalinį žanrą. Taip, nors mūšis ir nėra pavaizduotas tiesiogiai, sukuriamas jo įspūdis[19], kurį labiausiai perteikia šuoliuojančių žirgų išsiplaiksčiusiomis uodegomis (spartaus judėjimo ir intensyvumo nuoroda) vizualus refrenas – tarsi tekstas, judantis iš kairės į dešinę ir tolyn, išilgai paveikslo pirmojo plano nusidriekusiu keliu. Instrumento korpuso šonus puošiančių scenų perspektyvos taškas yra kilstelėtas apytikriai iki žvilgsnio iš paukščio skrydžio, būdingo miesto apgultį vaizduojančiai tapybai; tai leidžia parodyti karalių, apžvelgiantį savo valdas.

Šie vaizdiniai teigia, kad muzikos suklestėjimas pasiekiamas politiniu nuramdymu, panaudojus karinę jėgą. Ši ypatingai vizuali puikybė jėgą ir numanomą smurtą paverčia meno veiksniais. Netramdomas pavaizduotų scenų vyriškumas tiesiogine šio žodžio prasme įrėmina klavesino karkasą ir valdo juo išgaunamą skambėjimą. Smurtas ir muzika susiejami vizualiai ir sonoriškai, ieškant abipusio jų ryšio pateisinimo. Kalbant apie šią jungtį reikia pažymėti, kad smurto estetikos tradicija tęsėsi gerokai ilgiau už *ancien régime*, prisiminkime, pavyzdžiui, futuristų manifestus.

Žadamo smurto, kuriam atstovauja Liudvikas XIV ant klavesino dangčio, priešingybė yra žvėris užburiančio Orfėjo scena, ištapyta ant angliško virginalo,

[17] Šis paveikslas smulkiai aiškinamas ir aptariamas mano knygoje *Music and Image*, p. 183–188.

[18] Daugiau apie tai žr. Christoph Rueger, *Musical Instruments and Their Decoration: Historical Gems of European Culture*, trans. Peter Underwood, Cincinnati: Seven Hills Books, 1986, p. 58.

[19] Žr. F.-C. Legrand, *Les Peintres flamands de genre au XVIIe siècle*, Brussels: Editions Meddens, 1963, p. 189–226; ir Walther Bernt, *The Netherlandish Painters of the Seventeenth Century*, trans. P.S. Falla, 3 vols., New York: Phaidon, 1970.



4 pav. *Gabriellio Townsendo virginalas, 1641.*
(Briuselis, Karališkoji muzikos akademija, Instrumentų muziejus)

kurį 1641 metais pagamino Gabriellis Townsendas (4 pav.)[20]. Orfėjo siužetas, kaip ir batalinės scenos, buvo populiari XVII amžiaus tapybos tema (tiesa, čia pateikiamas pavyzdys nėra techniškai tobulas)[21]. Jis man įdomus kaip tapyba ant virginalo ir todėl, kad jis funkcionuoja panašiai kaip mano jau interpretuota medžioklės scena. Jau esu minėjęs, kad pagrindinė šio siužeto idėja, kurios šaltinis buvo Ovidijaus *Metamorfozės*, yra vyro valdžia gamtai. Orfėjas dainuoja, o laukiniai žvėrys glaudžiasi prie jo kojų; net augmenija ir negyvoji gamta –

[20] Žr. dar Victor-Charles Mahillon, *Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental (historique et technique) du Conservatoire royal de musique de Bruxelles*, vol. 3, 1900; pakartotinis leidimas, Brussels: Les Amis de la Musique, 1978, p. 158–159, Nr.1591.

[21] Žr., pvz., Albert Pomme de Mirimonde, *L'Iconographie musicale sous les rois Bourbons: La Musique dans les arts plastiques (XVIIe-XVIIIe siècles)*, La vie musicale en France sous les rois Bourbons, Nr. 22, Paris: Picard, 1975, p. 62–65; o apie vėlesnį laikotarpį Dorothy M. Kosinski, *Orpheus in Nineteenth-Century Symbolism*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1989, ypač p. 5–7, 81–90.

medžiai ir uolos – jam nusilenkia. (Ne veltui pirmieji Bažnyčios dailininkai siejo šį siužetą su Kristaus atėjimu[22].) Orfėjo valdžia kyla iš žinojimo – muzikinio žinojimo. Šiuo atveju ne išorinė ir smurtinė galia sąlygoja meno harmoniją – veikiau menas ir galia yra viena ir tas pat. Kitaip tariant, išnyksta riba tarp meno, kuris paprastai aiškinamas kaip dvasinė, žmogaus patyrimą sudvasinanti sfera, ir vyro galios suteikti pavidalą materialiam pasauliui.

Į Orfėjo siužetą, kuris įdomus pats savaime, įvedamas tropas – Orfėjo meną stebintys liudininkai, vyras ir moteris, – pavaizduoti pirmojo plano dešinėje. (Dar dešiniau matome, nors ir nelabai aiškią, trečią figūrą – raitelį ant žirgo.) Dėmesys sutelktas į moterį, kuri beveik visiškai užstoja vyrą. Ji nusigręžusi nuo ją apkabinusio vyro, žiūri ne į jį, bet į Orfėją, muzikai paklūsta ji, bet ne jos mylimasis, kuris, ir tai visiškai akivaizdu, nekreipia į Orfėją jokio dėmesio. Skambinant virginalu, į dangtį atremta partitūra užstoja Orfėjo figūrą. Ją keičia instrumento skambėjimas. O moters figūra lieka matoma – lyg tas elnias, nebepajėgiantis ištrūkti, tarsi sučiupta garsų, įsistebeilijusi į partitūrą, šį teksto autoritetą. Ji žiūri ir klauso, bet dažniausiai stebi savo lyties atstoves, kadangi klavišiniais namų instrumentais beveik visada skambindavo moterys[23].

Šį siužetą galima interpretuoti kitaip, galbūt truputį papildant. Kai atremta į dangtį partitūra uždengia Orfėją, moteris liudininkė, galima sakyti, atsigręžia į muzikos tekstą; jis užima Orfėjo vietą. Šis tekstas, tarsi paties Orfėjo ranka užrašytas, egzistuoja kaip nebylus priminimas, jog meno kūryba yra vyro prerogatyva – net jei jo meninės pastangos sukelia abejonių dėl vyro tapatumo, feminizuoja jį kitų jo lyties atstovų akyse[24]. Vyro valdžia yra tokia absoliuti, kad, be abejo, aprėpia ir meną; skambinančiai moteriai paliekama teisė tik atlikti tai, ką vyrai yra jai parašę. Jei ji neimprovizuoja, jos muzikavimą visada apriboja išankstinis scenarijus[25]. Taigi muzikinės notacijos istorija, iš pradžių

[22] James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, New York: Harper and Row, 1974, p. 230.

[23] Žr. Arthur Loesser, *Men, Women, and Pianos: A Social History*, New York: Simon and Schuster, 1954; Leppert, *Music and Images*, p. 147–175; dėl ikonografinių faktų – Lucas van Dijck ir Ton Koopman, *Het klavecimbel in de Neerlandse kunst tot 1800*, Zutphen: Walburg, 1987, tekstas olandų ir anglų kalbomis, 266 reprodukcijų rinkinys.

[24] Pointono knygoje *Naked Authority* įžvalgiai diskutuojama apie menininkų vyrų kūrybą ir lytinį tapatumą, aptariant tapytojus Eakinsą, Delacroix ir Renoire'ą.

[25] Žr. Alan Durant, „Improvisation in the Political Economy of Music", in Christopher Norris, ed., *Music and the Politics of Culture*, New York: St. Martin's Press, 1989, p. 252–281.

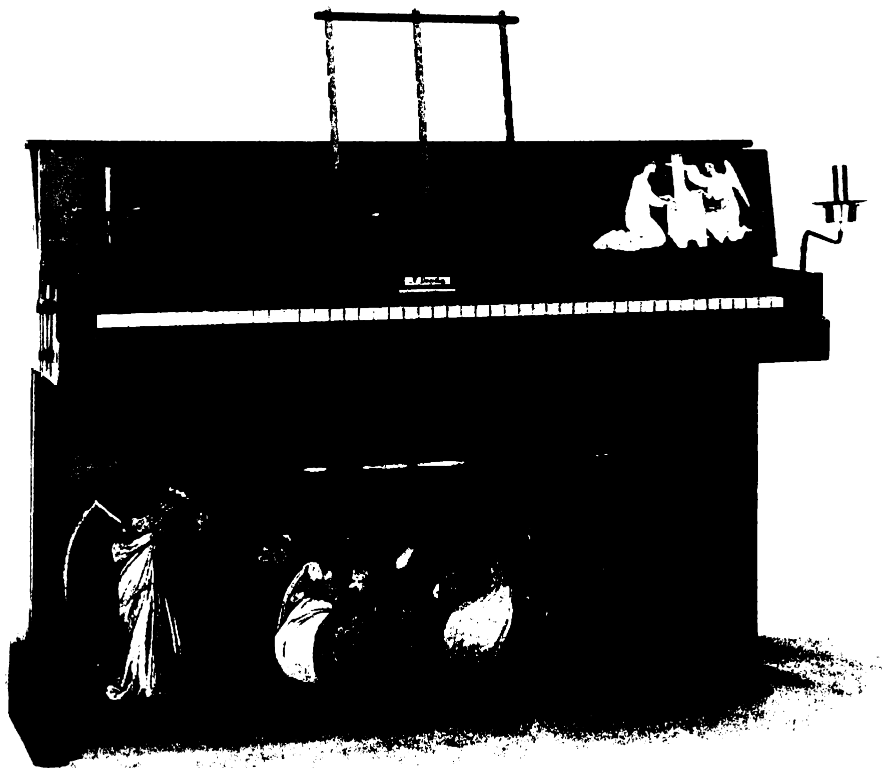
glaudžiai susijusi su politiniu viduramžių Bažnyčios troškimu kodifikuoti, įtvirtinti „universalias" normas, turėtų būti permąstyta iš šios praktikos išsikerojusių niūresnių papildinių šviesoje. Muzikinės notacijos ir kontroliavimo ryšys yra glaudesnis, nei estetikos istorijos norėta manyti. Atvirai tariant, muzikinė notacija buvo ištobulinta tam, kad priverstų paklusti įstatymams. Didinga muzika neabejotinai yra susijusi su ilga notacijos istorija, tačiau tai nesumažina muzikinės dresūros socialinės kainos. Vargu ar atsitiktinis yra daugelio klasikinę mokyklą išėjusių šių dienų muzikantų nesugebėjimas improvizuoti; tai tarsi „natūralus" auglys – iš anksto suplanuotas poreikis perteikti *visiškai tekstualizuotą*, kanonu tapusią tradiciją. Panieka, muzikos mokymo įstaigose rodoma muzikantams neprofesionalams, ypač grojantiems populiariąją muziką, tiems, kurie negali muzikos *skaityti*, yra „tos pačios kalyklos moneta".

Mirtis ir pianinas

Aptarkime dar du pianinus. Pirmąjį – mažutį vertikaliomis stygomis – pagamino Londono Priestly firma apie 1860 metus (5 pav.) Tai tipiškas namų instrumentas, išsiskiriantis korpuso puošyba. Jį ištapė pats savininkas – seras Edwardas Burne-Jonesas, gavęs instrumentą iš tetos kaip vestuvių dovaną: pianinu nuolat skambindavo šeimininko žmona[26]. Pakelto dangčio dešinėje, visada matomoje vietoje, šalia piupitro, Burne-Jonesas nutapė Meilę personifikuojančią moterį, muzikuojančią vargonėliais, ir dumples pučiantį angelą. Per visą apatinę korpuso dalį nusidriekia groteskiška scena: jaunos moterys, dvi muzikantės ir jų klausytojos, slepiasi sodo pavėsinėje, į kurią nori įeiti Giltinė. Gal ir pasirodys keista, bet abu vaizdiniai susieti. Vienas gana mažas, kitas – didelis ir impozantiškas. Antrąjį vaizdinį – po atbraila instrumento apačioje – dar labiau užtamsina jo rudai auksinis koloritas. Greta jo dviejų viršutinių figūrų rūbai atrodo stulbinamai balti, akinančia dėme spindintys ant amerikietiško riešutmedžio. Burne-Jonesas vizualiai sujungia abu vaizdinius erzinančia šviesių ir tamsių spalvų priešstata; ypatingas dviejų polių skirtumas kaip tik ir atkreipia į save dėmesį.

Šią priešstatą pagrindusi perskyra savo ruožtu suponuoja fundamentalesnį, Vakarų teologijoje ir filosofijoje stabiliai įsitvirtinusį binariškumą: gyvenimas ir kūnas – žema, o gyvenimas po mirties ir siela – aukšta. Tačiau omenyje

[26] Penelope Fitzgerald, *Edward Burne-Jones: A Biography*, London: Hamilton, 1975, p. 71.



5 pav. *Priestly firmos pianinas, apie 1860, Londonas.*
(Londonas, Viktorijos ir Alberto muziejus)

turimas lytiškai apibrėžtas kūnas: tik moters kūnas įvertinamas ir nuvertinamas žvilgsniu. Maža to, kadangi paveikslo diskursas abstraktus, iš esmės filosofinis, jo metaforiškas turinys vizualiai perkeliamas į priešais sėdinčios moters funkcionalią realybę, šiuo atveju į Burne-Joneso žmoną. Muzika savo antgamtiška galia perkelia ją iš niekingo buvimo moterimi, kuriai lemta susigūžusiai virpėti sode su kitomis moterimis ir laukti Giltinės (patriarchališkos, karūnuotos valdovės), į bekūnį ir belytį baltarūbės skaisčios mergelės buvimą[27]. Siužetas, panašiai kaip muzika paryškintas filmo montažas, atskleidžia, kad gera nuotaka – tai mirusi nuotaka: Giltinės dalgis milžiniškas, Burne-Jonesas sutelkia šviesos srautą į dalgio ašmenis; jis atvirai grėsmingas.

[27] Pats Burne-Jonesas mėgo „senąją italų muziką", ypač Carissimi ir Stradella; jo žmonos preferencijos nežinomos. Fitzgerald, *Edward Burne-Jones*, p. 71.

Apatinis ir viršutinis vaizdiniai susiejami kaip tik ryškiu atskyrimu ir dydžių bei spalvų kontrastu. Žinoma, susijusios ir temos. Kiekvienas vaizduoja tam tikrą gyvenimo–mirties–gyvenimo po mirties sekos aspektą. Akivaizdu, kad abi vinjetės atkartoja kultūrinių, taip pat medicininių bei seksualinių paradigmų įtampą apmąstant moters prigimtį[28]. Pagaliau abi scenos yra „apie" muziką, nes pianinas – jų „gruntas" ir rėmai. Kultūrinės muzikos ir moters asociacijos Viktorijos epochoje nekvestionuojamos; neatsitiktinai buvo manoma, kad tokie pianinai kaip šis – tinkama dovana vestuvėms arba kad jais skambinama muzika rodo šeimos laimę. Neįprasta čia tai, kad Burne-Jonesas šia „dekoracija" visais atžvilgiais suardo įprastą ženklinančią tvarką, perkeldamas aptariamą dalyką iš pianino ir pianistės „gyvenamos" tikrovės į kitą laiką ir erdvę.

Taip atsiranda „problema" – moteris *ir* „problema" – muzika. Muzika yra problema kaip tik todėl, kad ši kultūra ją suvokia kaip moterišką; vyrams ji yra palaimos, o taip pat ir grėsmės šaltinis. Numanomas apatinio panelio pasakotojas net nesivargina sugriebti šios istorijos *in medias res** – jis skubina, traukia mus pabaigos link, tarytum mes iš anksto žinotume, kokie įvykiai atvedė prie šios dramatiškos atomazgos. Netrukus bus pralietas kraujas. Bet ar tai neišvengiama, ar tai pelnytas atpildas? Kad ir koks būtų atsakymas, kiti klausimai keliami vien tam, kad į juos nebūtų atsakyta: ar Giltinė atėjo dėl moters/muzikos? O gal moteris/muzika akimirkai sustabdė Mirtį, neišvengiamybę? Atsakymų nėra. Dalgis smigs į kūną; jo žadamas siaubas dar labiau prikausto mūsų (besimėgaujantį) žvilgsnį prie žvilgančio metalo, nes jį nešanti vyro figūra pasibels į vartelius ir įeis į moterų erdvę (tarsi pamišęs kaimynas prasimanyta dingstimi), ironiškai pakartodama tokį pat Kristaus gestą iš kiek anksčiau nutapyto garsaus Williamo Holmano Hunto paveikslo *Pasaulio šviesa* (*The Light of the World*). Matome atomazgą – moterys ir jų muzika perkeliamos į dangiškąją sferą viršuje. Tai geresnė vieta; spėjama, kad ir moteris ten geresnė (mes tai žinome iš Šv. Cecilijos ikonografinės tradicijos). Ir tai geresnė

[28] Žr., pvz., Frank Mort, *Dangerous Sexualities: Medico-Moral Politics in England since 1830*, London: Routledge and Kegan Paul, 1987; Cyntia Eagle Russett, *Sexual Science: The Victorian Construction of Womanhood*, Cambridge: Harvard University Press, 1989; ir Jeffrey Weeks, *Sex, Politics, and Society: The Regulation of Sexuality since 1800*, 2nd ed., London: Longman, 1989.

* Daiktų viduryje (*lot.*). Paprastai taip apibūdinamas pasakojimas, kuris prasideda ne nuo istorijos pradžios, bet įvykiams įpusėjus.



6 pav. *Alexandre'o Charpentier koncertinis fortepijonas, 1902,*
(Nica, Jules'o Chéret meno muziejus)

muzika. Tačiau ta „geresnė" moteris bekūnė, o mes negalime girdėti jos skambinamos (saugesnės) dangiškos muzikos.

Nežinome, kaip šis vaizdinys veikė pačią pianistę – Burne-Joneso žmoną – arba jos muzikinį suvokimą. Kai ji skambindavo pianinu, nematydavo grėsmingo žemutinio panelio. Ar jo siužetas būdavo ištrinamas iš pianistės atminties – jau kitas klausimas, į kurį aš linkęs atsakyti neigiamai, kadangi šalia piupitro ji nuolat matė angeliškąjį piešinį, kviečiantį atminti, jog yra ir antrasis vaizdinys, jo priešingybė.

Koncertinis fortepijonas, kurį 1902 metais pagamino Alexandre'as Charpentier, o *art nouveau* stiliumi ištapė dailininkas Albert'as Besnard'as (6 pav.), vizualiai įspūdingai apibendrina ankstesnius mano teiginius. Tokio dydžio instrumentas skirtas ne namų aplinkai, bet viešai scenai. Tačiau jo puošyba, ypač vidinės dangčio pusės, verčia slėpti instrumentą nuo žvilgsnių, bent jau nuo vaikų: jis akivaizdžiai privatus. Todėl šis instrumentas nesusijęs ne tik su dviem muzikos tradicijomis (klasikine ir populiariąja; religine ir pasaulietine), bet ir su tuo, kas mėgėjiška, moteriška, skirta namų aplinkai, taigi privatu; kita ver-

tus, ir su tuo, kas profesionalu, vyriška ir vieša. Vizualinis fortepijono diskursas interpretuoja muziką, labiausiai tinkančią vyrų klubui. Tačiau šis diskursas akivaizdžiai prieštaringas ir paradoksaliai logiškas.

Instrumento dangtis yra nelyg Viktorijos epochos erotinių fotografijų albumas – kai jis nenaudojamas, taktiškai užvožiamas. Jį pakelti reiškia ryžtis seksualiniam ir muzikiniam, vadinasi, uždraustam malonumui. Moters kūnu ritasi auksu raibuliuojanti banga/muzika, erotiškai nuslystanti tarp kojų, gramzdinanti, kūnas iškart seksualiai sužadina, dėmesys nukreipiamas į Veneros kalvą. Tiesa, atmestų moters rankų judesys dviprasmis, tokia kūno retorika reiškia pastangas gintis nuo užpuolimo. Išskėsti pirštai – vaizduojamojo meno konvencija, nusakanti moters siaubą dėl neišvengiamos prievartos[29]. Tačiau tapytojas dviprasmiškai vaizduoja jos kojas, kadangi kairioji pakelta, lyg skatintų vandenį tekėti tarp šlaunų (metaforiškas įsiskverbimas). Negana to, jos kūno kompozicija primena Venerą ar odaliską – atsilošusią lovoje, seksualiai prieinamą ir geidžiančią. Viršutinė jos kūno dalis priešinasi, apatinė – sutinka. Madona ir kekšė.

Korpuso šonai sukrečia kontrastais, jų linijinis pasakojimas išaiškina ir detalizuoja pirminį dangčio tekstą. Ne taip, kaip išsiliejęs ir gana neapibrėžtas viršutinis vaizdinys, pagalbinės scenos ištapytos labai preciziškai. Tarsi išnašos puslapio apačioje – jos komentuoja ir įtvirtina tai, kas galėtų likti neaišku; jos tarsi siūlo užbaigą. Dangčio tapybą kontekstualizuojantis jų turinys aprėpia vedybas, svetimavimą ir žudymą. Lytiniai santykiai sumegzti su mirtimi; neištikimos moters begėdystė siejama su muzika, t. y. su koncertiniu fortepijonu. Dešiniajame korpuso krašte pateikiama vyriška motyvacija – mūšio scena, kurioje vyro valdžią pabrėžia kanopomis trypiantis eržilas: pikti vyrai kariauja, neištikima žmona nubaudžiama, karžygys įveikia geismų antagonizmus – moterį ir muziką. Visi šie vaizdiniai primena istoriją apie sirenų dainą iš *Iliados*, kurią puikiai ir provokuojančiai interpretavo Horkheimeris ir Adorno. Anot jų, Odisėjas, tasai protoburžua, pasipriešina geismo šauksmui ir taip išvengia sirenų muzikos erotinių pavojų. Liepęs savo vyrams pririšti jį prie laivo stiebo, jis girdi viliojančią melodiją, bet negali paklusti jos kerams. Kad neužplauktų

[29] Žr. Rudolf Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini: The Sculptor of the Roman Baroque*, 2nd ed., London: Phaidon, 1966, *Pluto and Proserpine*, lakštas 12, katalogo Nr. 10, p. 178; cf. *Apollo and Daphne*, lakštas 14, katalogo Nr. 18, p. 183–184; ir Nicolas Poussino paveikslas *The Rape of the Sabines* Metropolitano meno muziejuje.

ant pakrantės seklumų, liepia jūreiviams užsilipdyti ausis vašku – dabar jų negalės suvilioti sirenų dainos[30].

Už vaizdinį ir garsinį malonumą, pavaizduotą ant fortepijono dangčio, bus sumokėta malonumų šaltinio mirtimi. Moters ir muzikos mirtimi. Ironiška, nes moters mirtis nutraukia klausytojo-žiūrovo malonumą. Vos tik dangtis tarsi karstas užvožiamas, jos kūno ir jį skalaujančių muzikos bangų reginys užantspauduojamas, atimamas iš mūsų. Kaip ir Odisėjo istorijoje, malonumas atsiranda – perversiškai – iš nerealizuotų geismo aspiracijų. Išsižadant savęs, nes tik taip įmanoma dominuoti, išsaugoma valdžia.

Fortepijonas, mėgstamiausias to laiko valdančiųjų sluoksnių muzikos instrumentas, atspindėjo ir žadino garsines bei vizualines malonumo, geismo, neapykantos, žudymo ir moters asociacijas. Neįmanoma suvokti XIX amžiaus muzikos funkcionavimo – jos kūrybos ir recepcijos svetainėje ar koncertų salėje – neatsižvelgiant į šias asociacijas. Muzika yra meilužė, meilužė paniekinama. Vakarų tekstualiose bei vizualiose reprezentacijose muzika nuo seno buvo personifikuojama kaip graži jauna moteris; tokios reprezentacijos istorija pasiekė savo vaizdinę ir garsinę kulminaciją 1905-ųjų Richardo Strausso *Salomėje*. Ji nuskambėjo lyg epitafija XIX amžiui ir epigrafas XX amžiaus muzikos ir lyčių santykių istorijai: „*Man töte dieses Weib!*" (Tebus ši moteris nužudyta!)[31]. Opera baigiasi muzikos išnykimu (paaiškinsiu) ir Salomės mirtimi; ir viena, ir kita susiję. Po muzikiniu požiūriu provokuojančios ir juslingos finalinės Salomės scenos (ši muzika yra seksualinio geismo simuliakras, kuriam operos istorijoje gali prilygti nebent *Tristanas ir Izolda*) paskutinį žodį taria Erodas. Tai pabrėždamas noriu atkreipti dėmesį į dvi operos finalo aplinkybes. Jochanaanas* nukirsdinamas už scenos, o Salomė, priešingai, žudoma visų akivaizdoje; šis aktas sumanytas kaip pasimėgavimas.

[30] Žr. Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightement*, trans. John Cumming, New York: Continuum, 1972, p. 32–37, 43–80.

[31] Įžvalgiausias šios operos tyrinėjimas man rūpimu aspektu yra Lawrence Kramer, „Culture and Musical Hermeneutics: The Salome Complex", *Cambridge Opera Journal*, 2, 1990, p. 269–294. Apie devynioliktojo amžiaus dailininkų žavėjimąsi Salomės siužetu čia taip pat probėgšmais užsimenama, plačiau apie tai žr. Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de Siècle Culture*, New York: Oxford University Press, 1986, ypač p. 352–401.

* Originale vartojama prancūziškoji Jono Krikštytojo vardo transkripcija (Jokanaan), apeliuojant į prancūzų kalba parašytą pirminį operos šaltinį – Oscaro Wilde'o dramą.

Jos „žudymą" perteikia garsinė užbaiga – *veikiau triukšmas nei muzika,* – kuri sunaikina ką tik patirtą pasimėgavimą itin kūniška Salomės partija – pamynus nukirstą vyro galvą. Užbaigai panaudojami varinių pučiamųjų ir mušamųjų garsai[32], tradiciškai nusakantys vyrišką galią – kariški, ritmiškai pabrėžti ir ypač šaižūs.

Šis militaristinis gestas operoje pabrėžia atstatytą žodį. Čia slypi dviguba ironija. Finalinė Salomės muzika pagrobia žodžius iš diskurso, jei diskursu laikysime kažką panašaus į „racionalų kreipimąsi", ir panaudoja juos akompanuojančios muzikos erotiškumui sustiprinti. Mums nelabai rūpi jos dainuojamas tekstas, o jeigu ir rūpi, tai tik todėl, kad esame priversti atsiduoti malonumams, apie kuriuos kalba tekstas ir ypač muzika. Iš esmės Salomė panaudoja žodžius prieš žodį, kurį skelbia Jochanaanas. Galiausiai Erodas pereina Jochanaano pusėn. Jis įtvirtina tvarką „idealia" Strausso epochos kultūros forma – tai ne dialogas, bet imperatyvas. Finalinis Erodo įsakymas grąžina privilegiją tekstui. Nors finalinė frazė labai trumpa ir ištariama paskubomis, nenuostabu, kad du žodžiai – *töte* ir *Weib* – pabrėžiami ir ištęsiami. Pagal partitūrą šią frazę reikėtų išdainuoti, tačiau jos tempas ir mažąją decimą sudarančios šešios natos priverčia dainininką paprastai ją tiesiog išrėkti, iš esmės išsaugant teisingą efektą. Finalo ritminiai akcentai, atitariantys Salomės mirčiai ir sutampantys su paskutiniais jos širdies dūžiais, ir yra visa, kas lieka iš muzikos. Melodijos nebėra, moters – taip pat. Tvarka atstatyta. Tačiau, mano galva, Erodas, atsisakantis dainavimo dėl kalbos, kaip ir Odisėjas, žinojo, kokia yra pasimėgavimo kančia kaina. Salomės mirtis Erodui reiškia ir geismo bei jo patenkinimo mirtį. Muzikos išnykimas kyla iš geismo mirties toje paradigmoje, kur vyrai atsisako muzikos, kad ir toliau dominuotų, tačiau likimo ironija – išsaugota valdžia valdo juos pačius.

[32] Žr. papildomai mano *Theme of Music*, vol. 1, p. 201–213, 220–223.

Tylos troškimas.
Muzikos ikoniškumas

Muzika veikia visiškai skirtingai nei vaizdas; ji gali sukelti orgazmą.

ROLAND BARTHES, *S/Z*

[Mano] tikslas yra užgriebti geismo dėsnį, kuris kuria muziką, produkuoja rašymą.

JULIA KRISTEVA, *Geismas kalboje*

1829–1845 metais Mendelssohnas parašė *Dainas be žodžių* (*Lieder ohne Worte*) – pjeses fortepijonui solo „apie" naktį, svajas, atmintį, apgailestavimą, prarastą laimę, išlikimą, sugrįžimą, pavasarį, verpimą ir mirtį (išskyrus kelis kūrinius, pavadintus barkarolėmis). Beveik visos „temos" amžininkams asocijavosi su uždaru viduriniosios klasės moterų emocijų ir idėjų pasauliu[33]. Beveik visų 48 muzikinių kompozicijų struktūrinis principas – pagrindinė melodija su akompanimentu (tarsi dvi partijos ar du balsai) – sukuria „dueto" (pjesė Nr. 18 taip ir pavadinta) įspūdį, nors iš tikrųjų dueto partneris (vyras) tik numanomas – jis nė karto nepasirodo. *Dainos be žodžių* buvo labai mėgstamos muzikuojančių moterų: „Tikriausiai jokia kita fortepijoninė muzika Viktorijos laikų Anglijos svetainėse neskambėjo dažniau ar net skausmingiau nei šios žavios ir grakščios, tačiau jokiu būdu ne tuščios miniatiūros"[34].

Nesvarbu, kad pats Mendelssohnas pavadino arba žanriškai apibrėžė tik kelias pjeses. Tiesą sakant, šis faktas dar geriau pagrindžia mano argumentus. Mendelssohno pavadinimai – tik „Duetas", „Liaudies daina" ir trys barkarolės[35]. Galime neabejoti, kad visų kitų pavadinimų „autoriai" buvo muzikos leidėjai, savavališkai, kryptingai ir įžvalgiai „perskaitę" pjeses savo potencialiai publikai. Atstovaudami tai pačiai viduriniajai klasei, leidėjai suprato socialinį moters vaidmenį, todėl jie taip pat žinojo arba bent jau tikėjosi žiną

[33] Penki iš šešių kompozitoriui gyvam esant išleistų rinkinių (iš viso yra aštuoni) dedikuoti moterims. Žr. Eric Werner, *Mendelssohn: A New Image of the Composer and His Age*, trans. Dika Newlin, London: Collier-Macmillian, 1963, p. 220; ir Christa Jost, *Mendelssohns Lieder ohne Worte*, Tutzing: Schneider, 1988, p. 55–63.

[34] Wilfrid Blunt, *On Wings of Song: A Biography of Felix Mendelssohn*, New York: Scribner, 1974, p. 83.

[35] Maurice J.E.Brown, „Songs without Words", ir Karl-Heinz Köhler, „Mendelssohn(-Bartholdy), (Jacob Ludwig) Felix", in Stainley Sadie, ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan, 1980, vol. 17, p. 524–525; vol.12, p. 151.

moterų jausmus ir mintis: jų geismų, nerimo ir įpareigojimų tapatumus. Įpiršti pavadinimai primetė atlikėjoms muzikinę kūrinių semantiką. Pavadinimai, tvirtinantys vyraujantį to meto lyčių supratimą, primygtinai teigė moterims nuolankios, priklausomos ir nepatvarios meilės pirmenybę.

Iš esmės pavadinimais bandoma neutralizuoti paties Mendelssohno apsisprendimą atsisakyti žodžių[36]; objektyviu ir objektyviai akivaizdžiu norima padaryti tai, ko kompozitorius sąmoningai neištaria. Mendelssohno nenoras pavadinti daugelį šių pjesių faktiškai atspindi ketinimą išsaugoti semantinį jų patvarumą – tai, ką Roland'as Barthes'as tiksliai apibūdina kaip „rašytinį" (*scriptible*) tekstą. Tokį tekstą skaitytoja tarsi „per-rašo" vadovaudamasi savo asmeniniais interesais ir patirtimi, o ne suvartoja kaip „skaitytinį" (*lisible*) tekstą, kuris nesuteikia jai jokių įgaliojimų: „tekstą-skaitymą kontroliuoja prieštarą atmetantis principas"[37].

Paklaustas apie *Dainų be žodžių* turinį, Mendelssohnas sakė:

> Žmonės dažnai skundžiasi muzikos prasmės neapibrėžtumu; kad klausydamiesi muzikos jie sutrikę nebežino, ką turėtų galvoti; o žodžius suprantąs kiekvienas. Man viskas atrodo kaip tik priešingai. Ne tik visos kalbos, bet ir jų žodžiai man atrodo daugiareikšmiai, netikslūs, tai nesusipratimo šaltinis, palyginti su tikrąja muzika, kuri tūkstančiais dalykų persmelkia žmogaus sielą daug geriau nei žodžiai. Muzikos, kurią mėgstu, negalima išreikšti žodžiais ne todėl, kad jos reikšmės pernelyg neapibrėžtos, priešingai, kaip tik todėl, kad jos pernelyg apibrėžtos. Jei klausiate mane, ką turėjau omenyje, turiu atsakyti: dainą, kokia ji yra.[38]

Šis puikus ir dažnai cituojamas aiškinimas man ypač svarbus dėl Mendelssohno pabrėžto ryšio: kalba protui yra tai, kas muzika – protui-kūnui. Prasminis

[36] Šios įžvalgos autorė Rose Rosengard Subotnik, *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991, p. 148.

[37] Roland Barthes, *S/Z: An Essay*, trans. Richard Miller, New York: Hill and Wang, 1974, p. 156. Taip pat žr. Barthes, *The Pleasure of Text*, trans. Richard Miller, New York: Hill and Wang, 1975, ir *Writing Degree Zero*, trans. Annette Lavers, Colin Smith, New York: Hill and Wang, 1967.

[38] Cituota iš Heinrich Eduard Jacob, *Felix Mendelssohn and His Time*, trans. Richard Winston, Clara Winston, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1963, p. 185–186; ir Herbert Kupferberg, *Felix Mendelssohn: His Life, His Family, His Music*, New York: Scribner, 1972, p. 82–83.

kalbos neapibrėžtumas kyla kaip tik iš radikalaus jos abstraktumo, iš to, kad ja operuojama tarsi atsiskyrus nuo kūno. Muzika, daugelio filosofų ir estetikų aukštinama kaip visiškai abstrakti, Mendelssohnui atrodo konkreti („apibrėžta") ir *todėl* neišsakoma žodžiais, nes poveikis yra juslinis, emocinis, kūniškas ir materialus, bet jis *nėra atskirtas* nuo pažinimo. Muzika yra pilnatvė, kurios akivaizdoje kalbos abstraktumas, jos atskyrimas nuo kūno geriausiu atveju atrodo apgailėtinas. *Dainos be žodžių* pateikia tekstą-objektą, tačiau atsisako jį įvardyti ne todėl, kad kompozitorius negali to padaryti, o dėl to, kad šis objektas mąstomas kūnu: jis asmeniškas, *jaučiamas* ir todėl asmeniškai specifiškas. Įvardijimas nereikalingas, kadangi objektas visada yra „žinomas" (vienas tyrinėtojas pagrįstai kalba apie *Dainas be žodžių* kaip „dienoraščio formą, kuri iš tikrųjų yra privačiausia iš visų muzikos formų"[39]).

Mendelssohnas galbūt netiesiogiai artėja prie to, ką Barthes'as išsakė viename interviu apie muziką ir savo, kaip pianisto mėgėjo, statusą: „Atsilikdamas nuo tempo ir painiodamas natas, vis tiek sugebu apčiuopti muzikinio teksto materialumą, nes jis pereina į pirštus. Muzikos sensualumas suvokiamas ne tik klausa, bet ir raumenimis"[40]. Barthes'o metafora sugestijuoja susijungimą, apsivyniojimą ir pasimėgavimą; muzika yra *jouissance**. Muzika negalėtų pasiekti tokio efekto per klausą, jis galimas tik asmeniškai muzikuojant, per *klausymą-darymą*: *muzikavimas* kaip veiksmas nėra tik pasyvus klausymo aktas. Muzikuojama kūnu kaip išraiškos priemone, muzikavimas išreiškia kūną – *interpretuojantį* kūną[41]. Muzikavimas – tai kognityvus ir fizinis veiksmas, kuriame išnyksta kūno ir proto perskyra. Jei Barthes'as teisus, privatus muzikavimas sau, antrajai lyčiai (o Viktorijos epochos kultūroje tai buvo daugiausia moterų užsiėmimas), buvo radikalus politinis aktas, tam tikras laikinas žmogiškos pilnatvės perkodavimas. Šis perkodavimas reiškė atsisakymą paklusti dekartiškojo dualizmo sąlygiškumams, kuriais kaip tik ir rėmėsi lyčių, luomų ir rasių skirtumų politika („nedaugelis vyrų mąsto, o

[39] Jacob, *Felix Mendelssohn and His Time*, p. 185. Šiuo klausimu taip pat žr. Jost, *Mendelssohns Lieder ohne Worte*, p. 16–19.

[40] Roland Barthes, „Twenty Key Words for Roland Barthes", in *The Grain of the Voice: Interviews, 1962-1980*, trans. Linda Coverdale, New York: Hill and Wang, 1985, p. 217.

* Roland'as Barthes'as kalba apie dvi skirtingas „teksto malonumo" rūšis: *plaisir* ir *jouissance*. Antroji nusakoma kaip ekstazė, seksualinis pasitenkinimas.

[41] Žr. taip pat Mark Johnson, *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, Chicago: University of Chicago Press, 1987.

visos moterys tik jaučia"). Maža to, jei viena kitą papildančios Mendelssohno ir Barthes'o įžvalgos yra teisingos, moterų muzikavimo iššūkis, kūniško ir kognityvaus jungtis, gimdė malonumą, į kurį Viktorijos epocha žiūrėjo ypač priešiškai, nes malonumas aukštino nuvertintą kūną ir buvo imanentiškai begėdiškas-erotiškas.

Barthes'as suvokia muzikos erotiškumą kaip apsikabinimą. Tokia muzika yra ne tik reikšmė. Ji tvinksi kaip širdis, pulsuoja, virpa, įsitempia ir atsipalaiduoja. Jos malonumas vėl ir vėl sugrįžta – tai pasikartojanti ekstazė. Jei ši muzikavimo rūšis – kūniška ir perauganti į kūniškumą – ir semantiškai, ir kaip patirtis yra artima aistringumui, tuomet muzikavimą moteriškumu ženklinančioje kultūroje muzikinis iššūkis yra rimtesnis, nei kiek anksčiau kalbėta. Muzika, Viktorijos epochos svetainėje turėjusi funkcionuoti kaip šeimyniškumo pagrindas ir kaip metaforiškai jį nusakantis principas, kaip tik ir galėjo įtikinamai sugriauti tai, ką privalėjo ženklinti ir palaikyti: svetainių muzika, iš esmės moterų žanras[42], ne visada išsiteko semantiniuose viduriniosios klasės moters rėmuose. Barthes'o manymu, muzikavimas, kitaip nei „tik" klausymas, įtvirtina juslaus kūno reikšmę. Viktorijos epochos kultūroje kūno – akivaizdu, kad moteriško – buvo paniškai bijoma. Anot Ninos Auerbach, „miela moteris buvo tyli ir pažabojusi savo prigimtį, tačiau šios neįprastos ir pavojingos būtybės pilnatvė galėjo audringai prasiveržti kiekvieną akimirką. Draudimai, sergėję Viktorijos epochos moterį, buvo tylus jos sprogstamosios galios pripažinimas"[43]. Barthes'as pripažino kūnišką bei sprogstamąją muzikos galią ir mėgavosi ja juslinį muzikos potencialą lygindamas su orgazmu, o Viktorijos laikų vyriškoje visuomenėje buvo oficialiai bjaurimasi kaip tik moterų fiziologija, ir toks požiūris buvo netgi teoriškai pagrindžiamas medicinos bei psichiatrijos. Moters malonumas kėlė esminės rekonfigūracijos pavojų utopišku proto ir kūno atskyrimu pagrįstai visuomenei.

[42] Philipas Radcliffe'as (*Mendelssohn*, London: Dent, 1954, p. 81–86) laiko *Dainas be žodžių* vien moteriškumo išraiška (priešingai implicitiniam Chopino ir Schumanno „maskuliniškumui").

[43] Nina Auerbach, *Woman and the Demon: The Life of a Victorian Myth*, Cambridge: Harvard University Press, 1982, p. 8.

Moterys be žodžių

Konfliktišką muzikos ir geismo ekonomijos ryšį įtikinančiai atskleidžia dvi lordo Frederico Leightono drobės, vieną kurių autorius kaip tik pavadino *Dainos be žodžių* (*Lieder ohne Worte*) (7 pav.). Leightono tema – ne meilės troškimai ir būgštavimai namų aplinkoje, bet moters kūnas, erotinis geismas ir seksualumas. Mendelssohnas, atsisakydamas įvardyti savo pjeses, paliko jų semantines duris praviras, o Leightono paveikslas kategoriškai jas užtrenkia. *Dainos be žodžių*, t. y. pačiai moteriai užčiaupiama burna: kalbinis paveikslo pavadinimo aktas atima iš jos žadą ir poreikį kalbėti. Pavadinimas kartu su vizualia reprezentacija paverčia ją „iššifruojama". O Leightonas transformuoja ją į Dainą, taigi į „muzikos" kategoriją.

Tačiau šio aiškinimo nepakanka. Pavadinimą užkoduoja tam tikro skambėjimo ir specifinės socialinės paskirties muzika. Vokiškas anglo drobės pavadinimas (*Lieder ohne Worte*) ir tiesioginė jo nuoroda į anuomet populiarias fortepijonines pjeses sukeistina šią muziką: charakterizuoja ją kaip savą ir patikimą, bet, kita vertus, kaip „Kitą", teutonišką „ne mes"; kaip Meno ženklą, bet ir kaip Moteriškumą (didžiosios raidės tarsi implikuotų, kad peržengiama ją apibrėžianti kategorija). Jos moteriškumas nėra kvestionuojamas, tačiau aš turiu omenyje ne tik biologinio seksualumo kodą. Leightono pirminis referentas, Mendelssohno fortepijoninės kompozicijos, veda mus ne tik į muzikos pasaulį apskritai, bet ir į specifišką kamerinės mėgėjų muzikos, skambinamos namų aplinkoje, pasaulį. Kitaip tariant, garsinė šio vaizdinio vieta – tai *Hausfrau** skirta erdvė. Tačiau ši asociacija ir sukelia kontradikciją.

Susidaro dramatiškas atotrūkis tarp paveikslo pavadinimo ir to, ką mes iš tikrųjų matome. Drobės pavadinimas primena pianinu skambinančios žmonos socialinę funkciją – suteikti šeimai respektabilumo. Muzikinis pavadinimo referentas lyg ir transliteruotų gąsdinantį moters seksualumą į estetinę ir socialinę harmoniją. Tačiau raminantis pavadinimo *Dainos be žodžių* autoritetas *sunyksta* moters kūno akivaizdoje[44]. Šis kūnas signalizuoja pavojų. Jame neuž-

* Namų šeimininkė (*vok.*).

[44] Žr. Julia Kristeva, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, ed. Leon S. Roudiez, trans. Thomas Gora, Alice Jardine, Leon S. Roudiez, New York: Columbia Press, 1980, ypač p. 115–121 („Science and Criticism: Music"), p. 148–158 („The Father, Love, and Banishment"), p. 190–200 („Shattering the Family"), ir p. 237–270 („Motherhood according to Giovanni Bellini").



7 pav. *Frederico Leightono* Lieder ohne Worte, *1861.*

(Londonas, Tate galerija)

koduotas, net negali būti užkoduotas, muzikos skambėjimas, suvokiamas kaip šeimyniškumo simuliakras. Priešingu atveju pati muzika, šios rūšies muzika tampa įtartina ir pavojinga.

Tai, kad vizuali realizacija atitrūko nuo paveikslo pavadinimo arba jį perpildė, neprasprūdo pro Leightono sąmonę, tarsi jis nebūtų galėjęs teorizuoti ar nesuvokęs, ką darąs. Priešingai, manau, kad jis šį atotrūkį suvokė ir sąmoningai pasirinko reprezentacijos objektu. Maža to, Leightonas atvirai jį perkainavo ir taip elgdamasis veikė pagal visus homosocialaus pasaulio, kuriam pats priklausė, principus ir visiškai su jais solidarizavosi[45]. Dominuojanti ideologija, apibrėžianti moters ir šeimos kultą, rėmėsi kartu ir moterų deseksualizavimu (Madona), ir moters (kekšės) hiperseksualizavimu. Kad ši ideologija funkcionuotų kaip socialinė paradigma, reikėjo išlaikyti poliarinę moterų ir moters opoziciją. Maža to, kategorija „moteris", *o ne* kategorija „vyras" ėmė funkcionuoti (ironiška ir perversiška situacija) kaip sociumą organizuojantis centras. Vyrams pirmenybę teikiančioms socialinės realybės definicijoms bei realizacijoms reikėjo, kad dėmesys būtų nukreipiamas nuo vienos kategorijos („vyras") į kitą („moteris"). Į moterį nukreiptos vyriškumo prieštaros ir antagonizmai. Moters gerumas (žmona/motina – asmeninis pasaulis) turėjo radikalią opoziciją (kekšė – viešas pasaulis). Vyro pareiga – šią moters dialektiką išsaugoti ir padaryti naudingą, pagal ją išrūšiuoti konkrečias moteris ir taip artikuliuoti pačių vyrų tapatybes bei įsipareigojimus priimtos etikos ribose. Nors Leightono, kaip menininko ir biseksualo ar homoseksualo, socialinis statusas ir buvo marginalinis, kaip vyras jis apčiuopė dominuojančio „vyriškumo" baimės ir troškimų objektus. Svarbiausia, jo dviprasmiška padėtis padėjo jam suvokti, kad, nors moteriškumo konstruktas nestabilus ir prieštaringas, pats šis nestabilumas ir buvo dinamiškumo šaltinis, apibrėžiantis ir valdantis socialinę ekonomiją. Nestabilumas kėlė įtampą, elektros žiežirbą, kūrė lauką tarp šių dviejų polių. Ir dėl to atotrūkį reikėjo bet kuria kaina išlaikyti; šios prieštaros buvo socialinės ir ekonominės tvarkos pamatas.

Kaip minėjau, pavojingas kategorijų „moteris" ir „muzika" ryšys yra fundamentalus ne tik šioms kategorijoms kaip socialiniams konstruktams, bet ir kategorijai „vyras". Įsišaknijusį nepasitikėjimą muzika (iš esmės – jos baimę

[45] Vartoju žodį *homosocialus* ta prasme, kurią jam suteikė šio neologizmo autorė Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York: Columbia University Press, 1985.

Vakaruose) išreiškė jau Platonas (*Valstybėje*), jis girdimas ir šiandien Allano Bloomo būgštavimuose (*Amerikietiškojo proto akligatvis* (*The Closing of American Mind*)) ir yra susijęs su ryšiu tarp muzikos ir kūno, ypač jo seksualumo: todėl kyla baimė, kad muzikos pažadintas seksualumas, pavergiantis lyg narkotikas, susilpnins vyrus, juos feminizuos.

Platonas rašė:

> Jeigu žmogus leisis žavimas fleitos garsų ir per ausis tarsi per piltuvą leis pilti į savo sielą saldžias, švelnias ir graudžias dermes, apie kurias neseniai kalbėjome, ir visą gyvenimą praleis niūniuodamas ir žavėdamasis tomis dainomis, tai jeigu jis turi niršią sielą, iš pradžių jos niršumas suminkštės, panašiai kaip suminkštėja ugnyje geležis ir iš kietos ir nenaudingos virsta naudinga; bet jeigu jis ir toliau nepaliaus žavėtis ta muzika, tai jo drąsa pradės tirpti ir tekėti, kol pagaliau jis ją visai išmes iš savo sielos, tarsi išpjautų kokią sausgyslę, ir pasidarys „netikęs karys".[46]

Tekstas, kalbantis apie švelnios muzikos perteklių kaip pasimėgavimą savimi, onanizmą ir galiausiai savęs kastravimą, gali būti projektuojamas kaip fantasmagoriškas, metaforiškas Leightono paveiksle *Dainos be žodžių* pavaizduoto moters kūno aprašymas. Šiame kontekste vyrus feminizuojanti muzika atimtų ir esminį jų lyties determinantą – kalbos galią, sugebėjimą įvardyti, *logos*.

Allanas Bloomas:

> Roko muzika turi tik vieną barbarišką šauksmą, apeliuojantį į seksualinį geismą – ne į meilę, ne į erotiką, bet į primityvų, netramdomą seksualinį geismą. [...] Rokas, palaikomas viešo pramogų industrijos autoriteto, kiša vaikams ant sidabrinės lėkštelės viską, nuo ko juos tėvai visada atgrasydavo nuolat kartodami, kad tai jie suprasią vėliau, suaugę.
>
> Paaugliai žino, kad rokas veikia kaip lytinis aktas.[47]

[46] Plato, *The Republic*, trans. A. D. Lindsay, New York: Duton, 1957, p. 118 [cit. iš lietuviško vertimo antro, pataisyto leidimo Platonas, *Valstybė*, vert. Jonas Dumčius, Vilnius: Pradai, 2000, p. 126].

[47] Allan Bloom, *The Closing of the American Mind: How Higher Education Has Failed Democracy and Impoverished the Souls of Today's Students*, New York: Simon and Schuster, 1987, p. 73.

Tai Bloomo problema, kad šiandien jis „girdi" seksualumą tik rokenrolo muzikoje ar, patikslinsime, Micko Jaggerio muzikoje, bet ne klasikiniame repertuare, kurį puikiai žino. (Jis tai „pademonstruoja", įžvelgęs seksualumą, visai kaip jo įsivaizduojami paaugliai, *Bolero* muzikoje; aš linkęs manyti, kad pamatęs filmą *10* jis nuoširdžiai patikėjo tuščios filmo herojės aiškinimais, jog Ravelio partitūra vaidenasi jos miegamajame.) Šalia Jaggerio Bloomas išvardija Michaelą Jacksoną, Prince'ą ir Boy George'ą, visus tris „mūsų išdvėsusios Vakarų civilizacijos kloakos" fenomenus[48] – skandalingiausius sumoterėjimo pavyzdžius, kokius jis, apimtas paniškos homofobijos, galėtų įsivaizduoti. (Nė kiek neabejodamas ir nesuvokdamas situacijos komiškumo, Bloomas tučtuojau pereina prie Lessingo estetinių komentarų apie antikos vyrų skulptūras, dėsto banalybes apie gražias skulptūras kuriančius vyrus, manydamas, jog mes tikime, kad tai labiau sielos, o ne raumenų išraiška.)

Miegas ir tyla

Moteris Leightono drobėje *Dainos be žodžių* – apatiška, negeisminga, jos žvilgsnis sustingęs, kūnas brandus ir apsunkęs, o veidas – paauglės. Ji tyli. Atrodo, jog neturi energijos prabilti[49]. Tuoj panirs į miegą, neteks sąmonės, ištrūks iš realybės (Meno sfera), klaidžios nerišliose, bet saldžiose fantazijose: „Gyvos būtybės miegodamos labiausiai panašios į mirusias, ir visų amžių literatūroje miegas buvo mirties sinonimas"[50]. Kai vaizduojamos snūduriuojančios moterys, vyrai jas stebi ne tik mėgaudamiesi tyliu jų bejėgiškumu, bet ir sergėdami, kad jos nesumanytų pabusti[51] – vyrai Viktorijos epochos paveiksluose miega retai. Ji – *tai* muzika ir, žinoma, seksuali. Jos, o taip pat ir reprezentuojamos muzikos seksualumas – egzotiškas reginys. Jos muzika skirta žiūrėti, tai vaizdas be garso. Dievaitė ir haremo mergina, prerafaelitų angelas, tiesą sakant, ir berniukas, ir mergaitė pamėkliškoje architektūrinėje dekoracijoje – išblokšta

[48] Blomm, *Closing of the American Mind*, p. 79–80.

[49] Daugiau apie šį paveikslą žr. Stephen Jones, „Attic Attitudes: Leighton and Aesthetic Philosophy", in Gordon Marsden, ed., *Victorian Values: Personalities and Perspectives in Nineteenth-Century Society*, London: Longman, 1990, p. 187–197.

[50] Kenneth Bendiner, *An Introduction to Victorian Painting*, New Haven: Yale University Press, 1985, p. 131. Žr. taip pat p. 30–44.

[51] Žr. Auerbach, *Woman and the Demon*, p. 42–43.

iš istorijos, iš čia ir dabar. Ji – beribio, nieko neatstumiančio, tenkinančio skirtingiausius troškimus seksualumo pažadas, signifikantas, laukiantis koncepto. Iš esmės jos seksualumas apibrėžtinas kaip nepakankamas, juoba palyginti su aktyviu (tiesioginiu ar numanomu) to laiko tapybos seksualumu. Čia seksualumą sužadina tik elegiška žiūrovo atmintis: jis mato konvencionalų pasyvumą, persiliejusį į miego apatijos ir nekrofilijos fantazijų plotmę.

Lordo Leightono *Dainos be žodžių* vizualiai fiksuoja muzikos krizę, su kuria susidūrė Mahleris ir Schönbergas, kuri ryški ir šiandienos muzikoje, suskilusioje į kultūrinius, lyčių, aukštojo meno ir masinės kultūros frontus – tai ne tik muzikos suvokimo, bet ir socialinės jos funkcijos krizė. Garsusis Walterio Paterio teiginys „visi menai nuolat siekia muzikos būvio" išreiškia turinio ir formos tapatumo poreikį[52] – tada autonominė tapybos praktika apibrėžtų ir kūrybos aktą, ir meno kūrinį. Autonomija Pateriui išstūmė prasmę, o prasmės išstūmimas pavertė tapybą tikru menu, taigi *panašiu į muziką*. Taip Pateris suteikia vertę semantinei tylai garsinėje pilnatvėje, garsui be signifikacijos, iš esmės – istorijos praradimui. Niekiui. Taip muzika galėtų pasiekti Schopenhauerio jai priskirtą „universalios kalbos statusą"[53], tačiau šiuo atveju iškyla neįprasmintos kalbos problema. Jeigu muzika, anot romantikų, gelbsti nuo meno ir kapitalo ryšio sudaiktinimo, tai šis išsigelbėjimas pasiekiamas per sunaikinimą. Anot Paterio:

> Garsus paveikslas iš esmės mums pasako ne daugiau, nei šviesos ir šešėlio žaismo akimirka ant sienos ar grindų: jis pats, visa jo tiesa, ir yra ši krintanti šviesa, sugriebta tarsi spalvos rytietiškame kilime, vėliau išgrynintos ir suderintos subtiliau ir meistriškiau nei gamtoje.[54]

Akivaizdus šios citatos ir Eduardo Hanslicko muzikinės estetikos panašumas nereikalauja papildomo aiškinimo, nors reikia pasakyti, kad XIX amžiuje ne visi sutiko su Paterio ar Hanslicko požiūriu. Viktorijos epochos socialinės teorijos įžvalgą, Paterio užmaskuotą kaip estetiką, aš papildyčiau logiškai iš

[52] Walter Pater, „The School of Giorgione", in *Walter Pater: Selected Works*, ed. Richard Aldington, Melbourne: Wolliam Heinemann, 1948, p. 271.

[53] Arthur Schopenhauer, *Pasaulis kaip valia ir vaizdinys* (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1819), cituojama iš Peter Le Huray, James Day, eds., *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries*, Cambridge: Cambridge University Press, 1981, p. 324.

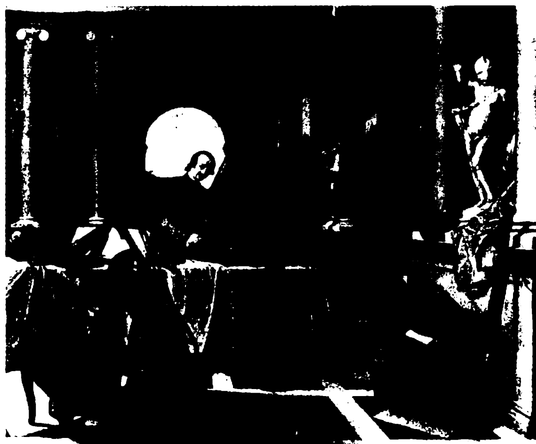
[54] Pater, „The School of Giorgione", p. 270.

jos kylančia išvada: pati muzika siekia tylos būvio. Nebyli Vakarų neapykanta muzikai (nors muzika, likimo ironija, čia skamba visur), o labiausiai – neapykanta neįteisintai muzikai yra garsinis neapykantos moteriai atitikmuo. Šios neapykantos siekis – abi jas nutildyti; žinoma, *metaforiškai*, nes jei jos kada nors būtų nutildytos tiesiogine prasme, prasidėtų Armagedonas. Tačiau ne visi ketina tyliai žygiuoti į šią naktį. Tai patvirtina ir moterų, ir vyrų, išstumtų iš šios Apšvietos dialektikos paradigmos arba marginalizuotų joje, pastangos. Taip pat svarbu, kad šių „išstumtųjų“ muzika priešinasi juos gožiančiai tylai. Muzikos maištas prieš jos „kalbėjimo“, net ir *ohne Worte*, tildymą – tai mūsų išsigelbėjimas[55].

Skirtumas – skambėjimo pilnatvė

Čia aprašyta Viktorijos laikų ir ankstesnės epochos muzikinė kultūra ryškiai skyrėsi, nepaisant jos istorijos, siekiančios pirmuosius užfiksuotus Vakarų istorijos momentus. Grįžkime į XVIII amžių, pažvelkime į du profesionalių muzikantų portretus (8, 9 pav.) – jie, kaip ir paveikslų autorius Pieteris Jacobas Horemansas, be abejo, gyveno Miunchene ir tarnavo Karlo Alberto (valdžiusio 1727–1745 metais) bei jo įpėdinio Electoro Maximiliano III-Josepho (valdžiusio 1745–1777 metais) dvaruose. Nieko nenustebins ryškus Leightono (*Muzikos*) ir šių drobių stiliaus skirtumas. Tačiau vargu ar teisinga būtų šią diferenciją aiškinti įprastu pasakojimu apie tapybos praktikos „plėtotę“. Šiuo atveju mane ypač domina instrumentų interpretavimas: jie rodomi kaip vertingi daiktai, kaip kolekcija – visa tai primena ankstesnį Brueghelio muzikos inventorių. Nors instrumentai išpiešti labai preciziškai, tačiau jų sumaišymas nukreipia į kažką daugiau nei „tik“ į inventorių – jie yra daugiau nei instrumentai. Šis sumaišymas, o ypač privilegijuota muzikanto vieta, asocijuojasi ne tiek su muzikos skambėjimu, kiek veikiau su „muzikiniu priėmimu“, t. y. su muzikos bendruomeniškumu. (Tam tikra socialinė privilegija, kaip Horemanso paveikslus organizuojantis principas, nėra šio svarstymo tema.) Paveikslai primena Marcelluso Laroono jaunesniojo *Muzikinius pokalbius* (*The Musical Conversations*), kuriais pradėjau savo studiją (10 pav.). *Muzikiniuose pokalbiuo-*

[55] Tuo tarpu geriausiai, nors ir ne be trūkumų, garsinės tylos politiką ir politinį pasipriešinimą garsų pagalba teorizavo Jacques Attali, *Noise: The Political Economy of Music*, trans. Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.




8 pav. *Pieteris Jacobas Horemansas,* Dvaro muzikanto portretas, *1762.*
(Miunchenas, Senoji pinakoteka)
9 pav. *Pieteris Jacobas Horemansas,* Smuikininko Johanno Georgo Holzbogeno portretas, *1774.*
(Miunchenas, Senoji pinakoteka)

se muzika – muzikuojantys vyrai ir moterys – suteikia prasmę žmonių judėjimui – atėjimams ir pasitraukimams – socialiniame kontekste. Neatsitiktinai nei Laroonas, nei Horemansas nepavadino savo paveikslų *Preliudu, Simfonija* ar bent jau *Muzika.* Viktorijos epochos dailininkų darbų pavadinimai ne susieja paveikslus su jų socialine funkcija, bet priešingai, nuo jos atskiria, tarsi sakytų: tai yra tai ir tai, bet nieko daugiau, tam, kad diskurso kilpa užveržtų personifikuotą muzikos kaklą. Nepasakysi, kad Horemanso[56] ar dar anksčiau Laroono pavaizduota socialinė bei muzikinė kultūra buvo visiškai skirtingos. Ir čia muzikos prasmės, kaip ir funkcijos, turėjo būti skaitomos kultūroje ir pasitelkiant kultūrą, nes tik tai, kas perskaitoma, turėjo ir galėjo turėti prasmę, o muzika visada buvo prasminga. Tačiau palyginti su XIX amžiaus situacija, kai stiprėjančio, visaapimančio skambėjimo sūkury buvo stengiamasi, likimo ironija, artikuliuoti semantinę muzikos tylą, Horemanso ir Laroono darbuose muzikai suteikiamos prasmės daug labiau susietos su jos triukšminga socialine

[56] Žr. taip pat Albert Pomme de Mirimonde, „Les Sujets de musique dans la peinture Belge du XVIIIe siècle", *Jaarboek, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten,* Antwerp, 1967, p. 245– 257; o taip pat parodos katalogą, *Peter Jakob Horemans* (1700–1776) *Kurbayerischer Hofmaler,* Munich: Alte Pinakothek, 1974, su dviem tos pačios rūšies paveikslų reprodukcijomis, iliustracijos ant atskirų lapų 18–19.



10 pav. *Marcellusas Laroonas jaunesnysis,* Muzikinis pokalbis, *apie 1760.*
(Boughton House, Ketteringas, Nortamptonšyras. Buccleuch ir Queensberry kunigaikščio kolekcija)

funkcija, todėl muzikos *signifiance** (pavartokime tinkamą Barthes'o naujadarą) semantiškai daug laisvesnė[57]. Šiame paveiksle, kaip ir daugelyje panašių, Laroonas išskiria muziką kaip ypač dėmesio vertą objektą – paveikslo centre matome atskirai sudėtus instrumentus. Instrumentus užkodavusią tylą sugniuždo radikali, tiesiog skandalinga garsų masė – tiesą sakant, ji net pabrėžtinai nubloškia sugestijuojamą tylą. Paveikslo dešinėje esantis vyras, trokšdamas dalyvauti muzikavimo vyksme kairėje, atsistojęs ant kėdės siekia ant sienos pakabintos liutnios: žmonės nerimsta be muzikos. Viena muzikos prasmių – paties socialumo galimybė, kai muzikos vaidmuo dar nėra problemiškas. (Šiuo atveju nesvarbu, kad toks optimistinis buvo Laroono požiūris; beje, šį klausimą jau esu aptaręs[58].)

* Žr. komentarą šios knygos Roland'o Barthes'o straipsniui „Balso grūdas", p. 337.
[57] Attali, *Noise*, p. 87–132.
[58] Žr. Leppert, *Music and Image*.

Viktorijos laikais (turint omenyje kapitalizmo, viduriniosios klasės ir industrinės revoliucijos laimėjimų sukeltų istorinių, ekonominių bei socialinių pokyčių aštrumą) pats istorijos perrašinėjimas atrodo nenuoširdus. Tačiau nors jo įtvirtinta tikrovės interpretacija fiktyvi ir konfliktiška, ji vis dar ryški mūsų kultūroje, ypač šių dienų muzikiniame gyvenime, suskilusiame į kraštutinumus – atvirai erotišką, kūnišką populiariąją ir grynai intelektualią elitinę kultūras, arba Madonną bei Prince'ą ir – kompozitorių galite patys nurodyti iš tradicinio „įtariamųjų sąrašo". Niekur dekartiškoji takoskyra nėra tokia akivaizdi kaip Vakarų muzikiniame gyvenime, nors viso to rezultatas dar ne visiškai teoriškai įprasmintas.

Čia parodytos vaizdinės analogijos yra svarbios ne tik todėl, kad rega ir klausa susiję, bet ypač todėl, kad šiuo atveju skambėjimą vizualiai apibrėžia visada realizuota socialinė praktika. Muzika – tai dvasios ir buvimo istorijoje metafora. Svarbu ne tik tai, kad vaizdas nėra labai malonus – Viktorijos epochos vaizdiniuose vis dar atpažįstame save. Viktorijos laikų muzikinių vaizdinių konfliktiškumas leidžia suvokti šiandienos situaciją ir ieškoti jos alternatyvų. Prieš moteris ir muziką nukreiptas įsiūtis kyla suvokus, kad jos peržengia vyrų dominuojamo pasaulio joms suteiktą prasmę. Lošiant dėl prasmės, rizikuojama viskuo. Anot Julios Kristevos:

> Muzika yra vedinys. Ji tik prasiveržimo – kurčio, nebylaus, mirtino, generuojančio ritmo – garsinis indikatorius. Kai kūną ištinka šokas, kai jį drasko nesutaikomi jo biologija ir lytis, visuomenė bei istorija, ritmas prasiveržia pro poodinį sluoksnį, perveria vokalinio ir simbolinio apdangalo skydą.[59]

Versta iš: Richard Leppert, *The Sight of Sound. Music, Representation, and the History of the Body*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1993, p. 119–151, 213–233*. Vertė Daiva Stanevičiūtė.

[59] Kristeva, „The Novel as Polylogue", in *Desire in Language*, p. 179.

* Čia spausdinami sutrumpinti knygos 6 ir 9 skyriai.

Šiuolaikinės muzikos pasauliai: balsai, tapatybės, skirtybės

ROLAND BARTHES

Balso grūdas

Kalba, anot Benvenisteʼo, yra vienintelė semiotinė sistema, pajėgi *interpretuoti* kitą semiotinę sistemą (nors, be abejo, egzistuoja ribiniai kūriniai, kuriuose tam tikra sistema apsimeta interpretuojanti save pačią: *Fugos menas*). Kokią tad kalba suranda išeitį, kai turi interpretuoti muziką? Deja, atrodo, ganėtinai prastą. Jei panagrinėtume vyraujančią muzikos kritikos praktiką (arba pasikalbėjimus „apie" muziką: dažnai tai tas pats), pamatytume, kad kūrinys (arba jo atlikimas) nuolat verčiamas primityviausia lingvistine kategorija – būdvardžiu. Savo prigimtimi muzika yra tai, kam tuoj pat suteikiamas būdvardis. Būdvardis neišvengiamas: ši muzika yra *tokia*, šis atlikimas yra *anoks*. Be abejo, kai tik meną paverčiame siužetu (straipsnio, pasikalbėjimo), mums belieka vienintelė išeitis – pritaikyti jam predikatą; tačiau muzikos atveju šis predikatas lemtingai įgauna pačią paviršutiniškiausią ir trivialiausią – epiteto – formą. Epitetas, prie kurio mes sugrįžtame iš nepajėgumo arba susižavėjimo (pažaiskime tokį žaidimą: pamėginkime kalbėti apie muziką nepavartodami nė vieno būdvardžio), neabejotinai turi ekonominę funkciją: predikatas visuomet yra skydas, kuriuo subjekto vaizduotė apsisaugo nuo gresiančio praradimo: žmogus, kuris sau pritaiko arba kuriam pritaikomas būdvardis, kartais gali būti įskaudintas, kartais pamalonintas, tačiau jis bet kuriuo atveju bus *įsteigtas*. Muzikoje egzistuoja vaizduotė, kurios funkcija – suteikti pasitikėjimą, sukurti ją girdintį subjektą (ar tai reiškia, kad muzika pavojinga, – sena platoniška idėja? Vedanti į *jouissance**, į praradimą? Daugelis etnografinių ir liaudiškų pavyzdžių būtų linkę tai patvirtinti), ir ši vaizduotė į kalbą patenka per būdvardį. Čia reikėtų pasiremti istorine medžiaga, nes būdvardinė kritika (arba predikatinė interpretacija) per

* Freudo vartota sąvoka, sieta su seksualiniu malonumu. Jacquesʼas Lacanas ją pavertė konceptu, reiškiančiu įstatymo peržengimo idėją (pvz., iššūkis, nuolankumas, pasityčiojimas). Tokiu būdu *jouissance* tapo perversijos (ją Lacanas laikė vienu iš struktūrinių psichinio funkcionavimo elementų) dalimi, atsieta nuo seksualinių perversijų. Vėliau *jouissance* sąvoką Lacanas permąstė seksualinio identiteto teorijos rėmuose.

šimtmečius įgijo institucinių aspektų: muzikinis būdvardis tampa teisėtas kaskart, kai postuluojamas muzikos *etosas*, tai yra kaskart, kai jis yra susiejamas su pastovią (natūralią arba magišką) reikšmę turinčia derme. Taip mąstė senovės graikai, kuriems muzika dėl savo denotacinės, neišvengiamai būdvardinės struktūros buvo *kalba* (o ne galimas kūrinys) ir kurie kiekvieną dermę siejo su koduota išraiška (baimės, santūrumo, pasididžiavimo, vyriškumo, sunkumo, didingumo, karingumo, auklėjimo, išdidumo, prabangumo, liūdnumo, padorumo, ištvirkimo, gašlumo); taip mąstė ir romantikai – pradedant Schumannu ir baigiant Debussy, – pakeitę įprastines tempo nuorodas (*allegro, presto, andante*) ar tiesiog papildę jas išraiškingais poetiniais predikatais – vis rafinuotesniais ir užrašomais gimtąja kalba, kad sumenkintų kodo įspaudą ir išplėstų „laisvą" predikato pobūdį (*sehr kräftig, sehr präcis, spirituel et discret* ir t. t.).

Ar tai reiškia, kad esame pasmerkti būdvardžiui? O galbūt esame atsidūrę dilemos „predikuojamas arba nenusakomas" akivaizdoje? Norėdami sužinoti, ar esama (verbalinių) priemonių kalbėti apie muziką be būdvardžių, turėtume nuodugniau peržvelgti visą muzikinę kritiką, kas, manau, niekada nebuvo padaryta ir ko vis dėlto neturime nei galimybių, nei noro čia atlikti. Aišku viena: tik jau ne kovodami su būdvardžiu (pakeičiant ant liežuvio galo atsirandantį būdvardį kokia nors daiktavardine arba veiksmažodine perifraze) įstengsime išvaryti piktąsias dvasias iš muzikinio komentaro ir išlaisvinsime jį nuo predikatyvinio fatališkumo; užuot bandžius pakeisti kalbą apie muziką, geriau būtų pakeisti patį muzikinį objektą – tą, kuris apsireiškia kalbai. Reikėtų pakeisti jo suvokimo ir mąstymo lygmenį, perkelti muzikos ir kalbos kontakto ribą.

Būtent šį perkėlimą noriu keliais bruožais apžvelgti – kalbėdamas ne apie visą muziką, o tik apie dalį dainuojamosios kūrybos (*Lied* arba *mélodie*): tam tikrą labai apibrėžtą erdvę (žanrą), kurioje *kalba sutinka balsą*. Nedelsdamas įvardysiu šį signifikantą, kurio lygmenyje, esu tikras, gali būti panaikintas etoso gundymas (ir tokiu būdu atsisakyta būdvardžio): tai bus *grūdas* (*le grain*)*; balso grūdas, kai balsui priskiriama dviguba funkcija, dviguba produkcija: kalbos ir muzikos.

Tai, ką mėginsiu pasakyti apie *„grūdą"*, bus, žinoma, tik abstraktus aspektas, neįmanoma santrauka to individualaus malonumo, kurį nuolat jaučiu klausydamasis dainavimo. Norėdamas išlaisvinti šį „grūdą" iš pripažintų voka-

* Autorius vartoja daugiaprasmį prancūzų kalbos žodį „un grain", kurį taip pat būtų galima versti „grūdėtumas", „faktūra", „smiltys".

linės muzikos verčių, pasiremsiu dviguba opozicija: teorine – Julios Kristevos feno-teksto (*phéno-texte*) ir geno-teksto (*geno-texte*) – ir paradigmine – dviejų dainininkų, iš kurių vienas man labai patinka (nors jo jau niekur nebegirdime), o kitas – ne itin (nors girdime tik jį). Tai Charles'is Panzéra ir Dietrichas Fischeris-Dieskau (jie bus, žinoma, tik atskaitos vienetai: aš nedievinu pirmojo ir nekritikuoju antrojo).

◆ ◆ ◆

Pasiklausykite rusiško boso (bažnytinio, nes operoje balsas yra pernelyg paženklintas dramatine ekspresija: tai menkos reikšmės balso grūdėtumas): kažkas jame yra, kažkas tikro, užsispyrusio (ir mes girdime tik *tai*), kas yra anapus (arba šiapus) žodžių prasmės, jų formos (litanija), melizmos ir netgi atlikimo stiliaus: kažkas, kas yra tiesiogiai susiję su giedotojo kūnu, kas pernešama vienu mostu į jūsų ausis iš jo raumenų, gleivių, kremzlių, ertmių gelmės, iš slavų kalbos gelmės, tarytum ta pati oda dengtų ir vidinį atlikėjo kūną, ir jo atliekamą muziką. Šis balsas nėra asmeniškas: jis neperteikia nieko, kas priklausytų pačiam dainininkui, jo sielai; jis nėra originalus (visi rusų giedotojai turi bemaž vienodą balsą), bet kartu jis yra individualus: jis leidžia mums išgirsti kūną, kuris, žinoma, neturi pilietybės, „asmenybės", tačiau vis dėlto yra atskiras kūnas. O visų svarbiausia, kad šis balsas *tiesiogiai* perteikia tai, kas simboliška, vengdamas to, kas suprantama, ir to, kas ekspresyvu: štai Tėvas, jo falinis stotas, it koks paketas numestas mums po kojomis. „Grūdas" reikštų kūno, kalbant gimtąja kalba, medžiagiškumą: galbūt raidę; beveik neabejotinai – *signifiance**.

Taigi dainavime (laukiant, kol šis skirtumas bus pritaikytas visai muzikai) atsiranda du Julios Kristevos minėti tekstai. *Feno-dainavimas* (jei bus leista tokia transpozicija) apima tuos fenomenus, tuos bruožus, kurie kyla iš dainuojamos kalbos struktūros, žanro taisyklių, įprastinės melizmų formos, kompozitoriaus idiolekto, interpretacijos stiliaus: trumpiau tariant, visa tai, kas atliekant kūrinį tarnauja komunikacijai, reprezentacijai, ekspresijai; tai, apie ką kalbame

* Kristevos naudojama reikšme *signifiance* reiškia diferenciacijos, stratifikacijos ir konfrontacijos *veiksmus*, praktikuojamus kalboje. Benveniste'as šia sąvoka nurodo tą ženklo (*sign*) aspektą, kuris jį įgalina įsitraukti į diskursą ir jungtis su kitais ženklais. Barthes'as šį neologizmą priešina fiksuotai reikšmei (*signification*) ir apibrėžia kaip teksto intertekstualumo, begalinės semiozės šaltinį.

dažniausiai, kas sudaro kultūrinių vertybių raizginį (pripažintų skonių, madų, kritinių diskursų turinį), tai, kas tiesiogiai išreiškiama tam tikro laikotarpio ideologiniais alibi (menininko „subjektyvumu", „išraiškingumu", „dramatiškumu", „asmeniškumu"). *Geno-dainavimas* – tai dainuojančio bei kalbančio balso intensyvumas, erdvė, kurioje reikšmės gimsta „iš kalbos gelmės ir pačiame jos medžiagiškume"; tai komunikacijai, reprezentacijai (jausmų), išraiškai svetimas prasminis žaidimas; tai ta produkcijos viršūnė (arba pagrindas), kur melodija tiesiogiai veikia kalbą (ne tai, ką ji sako, bet jos garsų-reikšmių, jos raidžių geidulingumą), kur melodija tyrinėja, kaip kalba veikia, ir susitapatina su jos veikla. Tai yra – įvardijant paprastu, bet rimtai suvoktinu žodžiu – kalbos *dikcija*.

Žiūrint iš feno-dainavimo taško, Fischeris-Dieskau yra, be abejonės, nepriekaištingas menininkas: gerbiama viskas, kas priklauso struktūrai (semantinei ir lyrinei), ir kartu niekas negundo, niekas nekreipia klausytojų *jouissance* link. Jo menas perdėtai ekspresyvus (dikcija yra dramatiška, o kvėpavimo pauzės, sulaikymai ir atoslūgiai supurto tarsi pasijų smūgiai), tačiau jis visuomet išlieka kultūringumo ribose: šiuo atveju dainavimą lydi siela, o ne kūnas. Kūnui sudėtinga pratęsti muzikinę dikciją ne emociniu judesiu, o „pranešimu-gestu"[1]; juoba kad visa muzikinė pedagogika moko ne balso „grūdo" kultūros, o emocinių jo perteikimo būdų: tai kvėpavimo mitas. Kiekvienas esame girdėję dainavimo mokytojus skelbiant, kad visas dainavimo menas glūdi meistriškame, taisyklingame kvėpavime! Kvėpavimas – tai *pneuma*, tai išsiplečianti ir subliūkštanti siela, o bet kieno ypatingai įvaldytas kvėpavimo menas išsyk padvelkia paslaptinga mistika (misticizmas, nužemintas iki masinės muzikos plokštelės lygio). Plautis, kvailas organas (kačių maistas!), išsipučia, bet neįsitempia: būtent ryklėje – vietoje, kurioje foninis metalas sukietėja ir įgauna kontūrus, būtent kaukėje išsiskleidžia *signifiance*, atnešanti ne dvasingumą, bet *jouissance*. Man atrodo, kad Fischerio-Dieskau dainavime girdžiu tik plaučius, tarytum ten niekuomet nedalyvautų liežuvis, balsaskylė, dantys, pertvaros, nosis. Visas Panzéra menas – priešingai – slypėjo raidėse, o ne dumplėse (paprastas techninis bruožas: mes girdėjome jį ne *kvėpuojant*, o tiesiog *skaidant* frazę). Prancūzų kalbos tarimo prozodiją ir garso ekonomiją reguliavo itin koncentruotas mąstymas; prietarai (radęsi iš oratorinio meno ir bažnytinės dikcijos) buvo nugalėti.

[1] „Todėl geriausias būdas mane skaityti – tai palydėti skaitymą atitinkamais kūno judesiais. Prieš neištartą rašymą, prieš neužrašytą kalbėjimą. Už pranešimą-gestą." [Šia sąvoka Sollersas bando susieti realų ir idėjų pasaulius – vert.] (Philippe Sollers, *Lois*, Paris: Éditions du Seuil, 1972, p. 108–109.)

Priebalses, kurias pernelyg lengvabūdiškai laikome mūsų kalbos (kuri juk nepriklauso semitų kalboms) struktūros pagrindu ir kurias, norėdami *pasiekti prasmės aiškumą*, visuomet privalome „artikuliuoti", atskirti, sureikšminti, Panzéra daugeliu atvejų siūlė – priešingai – *nugludinti*, sugrąžinti joms per amžius gyvuojančios, funkcionuojančios ir kintančios kalbos susidėvėjimą, padaryti iš jų tiesiog trampliną nuostabiosioms balsėms. Čia glūdėjo kalbos „tiesa", o ne jos funkcionalumas (aiškumas, išraiškingumas, komunikacija); o balsių žaismas įgavo savo *signifiance* (t. y. prasmę su visu jos potencialiu geidulingumu): *é* ir *è* garsų opoziciją (neišvengiamą asmenuojant), beveik *elektroninį ü* (labiausiai prancūziškos iš balsių, kurios mūsų kalba neperėmė iš lotynų) grynumą – taip garsas joje yra įtempiamas, pakeliamas, pastatomas, tęsiamas. Panašiai Panzéra tarė ir *r* – peržengdamas dainavimo normas, bet kartu jų neišsižadėdamas: jo *r* buvo, žinoma, kieta, kaip visame klasikinio dainavimo mene, bet šis kietumas neturėjo nieko kaimietiško ar kanadietiško; tai buvo dirbtinis kietumas, paradoksalus raidės-garso būvis, visiškai abstraktus (dėl metalinio vibracijos trumpumo) ir kartu labai materialus (dėl akivaizdaus įsišaknijimo vibruojančioje gerklėje). Ši fonetika (ar aš vienintelis ją girdžiu? o gal aš girdžiu balsus balse? bet gal balso tiesa tėra haliucinacija? ir ar visa balso erdvė nėra begalinė? tai neabejotinai buvo Saussure'o darbo su anagramomis prasmė) neišsemia *signifiance* (kuri yra neišsemiama); tačiau ji bent jau priverčia sustabdyti *ekspresyvinės redukcijos* praktiką, kai kuriose kultūrose taikomą eilėraščiui ir jo melodijai.

Nėra sunku nustatyti šios kultūros datas ir ją istoriškai apibrėžti. Dabar Fischeris-Dieskau viešpatauja beveik visuose vokalinio repertuaro įrašuose; jis įdainavo viską. Jei jums patinka Schubertas, tačiau nemėgstate Fischerio-Dieskau, Schubertas šiandien jums yra *uždraustas*: tai masinei kultūrai būdingas pozityvios cenzūros (persotinimo būdu) pavyzdys, kuris niekuomet nekritikuojamas. Galbūt taip yra dėl to, kad jo menas – ekspresyvus, dramatinis, *sentimentaliai šviesus*, perteikiamas balsu be „grūdo", be prasminio svorio – tobulai atliepia *vidutiniškos* kultūros poreikius. Ši kultūra, pasižyminti klausytojų gausėjimu ir praktikuojančiųjų išnykimu (nebeliko mėgėjų), trokšta meno, trokšta muzikos, tačiau su sąlyga, kad šis menas, ši muzika būtų suprantami, kad jie „perteiktų" emociją ir reprezentuotų signifikatą (eilėraščio „prasmę"); meno, kuris skiepija malonumą (jį redukuodamas į žinomą, užkoduotą emociją) ir sutaiko subjektą su tuo, kas muzikoje *gali būti pasakyta*: tuo, ką apie jį predikatiškai pasako Mokykla, Kritika, Opinija. Panzéra nepriklauso šiai kultūrai (nebūtų galėjęs jai priklausyti, nes dainavo tuo metu, kai dar nebuvo įrašų; tačiau

aš abejoju, kad jo menas būtų pripažintas ar bent jau *suprastas*, jei jis dainuotų šiandien); didžiulis jo populiarumas tarpukario laikotarpiu buvo išimtinai buržuazinio meno (jokiu būdu ne smulkiaburžuazinio) – prie savo vidinio tapsmo pabaigos priartėjusio ir dėl gerai žinomos deformacijos nuo Istorijos atsieto meno – populiarumas. Galbūt kaip tik todėl (ir tai nėra taip paradoksalu, kaip gali pasirodyti), kad šis menas *jau* buvo marginalinis, senamadiškas, jis sugebėjo išlaikyti *signifiance* žymes ir išvengti prasmės tironijos.

◆ ◆ ◆

Balso „grūdas" nėra – arba yra ne tik – balso tembras; jo sukuriama *signifiance* geriausiai gali būti apibrėžta tik per trintį, atsirandančią tarp muzikos ir to kažko, kas yra kalba (bet jokiu būdu ne pranešimas). Būtina, kad dainavimas kalbėtų, o dar geriau – *rašytų*, nes tai, kas pagaminama *geno-dainavimo* lygmenyje, galiausiai vis dėlto yra raštas. Šis dainuojamas kalbos raštas, mano manymu, yra tai, ką retsykiais bandė įgyvendinti prancūzų *mélodie*. Puikiai žinau, kad vokiečių *Lied* taip pat buvo glaudžiai susieta su vokiečių kalba – per romantinį eilėraštį; žinau ir tai, kokia nepaprastai gili buvo poetinė Schumanno kultūra ir kad pats Schumannas sakydavo apie Schubertą, jog šis, jei būtų sulaukęs žilos senatvės, būtų sukūręs muziką visai vokiečių literatūrai. Tačiau aš manau, kad netgi istorinės *Lied* prasmės reikia ieškoti muzikoje (jau vien dėl jos liaudiškų ištakų). O štai istorinė prancūziškosios *mélodie* prasmė – tai tam tikra prancūzų kalbos kultūra. Žinome, kad romantinė prancūzų poezija yra labiau oratorinio nei tekstinio tipo; tačiau tai, ko poezija negalėjo įgyvendinti viena pati, jai kartkartėmis pavykdavo kartu su daina: kalbą šioji veikė per eilėraštį. Šis darbas (pripažįstant jo specifiką) nėra matomas bendroje dainuojamosios produkcijos masėje, kuri per daug pataikauja nereikšmingiems poetams, smulkiosios buržuazijos romansų modeliui ir saloninei praktikai. Tačiau kai kuriuose kūriniuose jis yra akivaizdus: antologiškai (tarkime, atsitiktinai) kai kuriose Fauré ir Duparco dainose ir masiškai – vėlyvajame (prozodiškame) Fauré stiliuje bei vokalinėje Debussy kūryboje (net jei *Pelléas* [ir *Mélisande*] dažniausiai yra atliekamas prastai: pernelyg dramatiškai). Šiuose kūriniuose svarbus ne tiek muzikinis stilius, kiek praktinė refleksija (jei galima taip pasakyti) kalbos atžvilgiu; juose juntamas laipsniškas kalbos kilimas iki eilėraščio, eilėraščio – iki dainos, dainos – iki jos atlikimo. Tai reiškia, kad prancūziškoji

mélodie labai menkai priklauso nuo muzikos istorijos ir daug labiau – nuo teksto teorijos. Signifikantas čia turi būti dar kartą naujai paskirstytas.

Palyginkime dvi išdainuotas mirtis, abi labai įžymias – Boriso ir Mélisande. Nepriklausomai nuo Musorgskio intencijų, Boriso mirtis yra *ekspresyvi* arba, jei norite, isteriška; ji perkrauta istoriniu ir emociniu turiniu. Visi tokios mirties atlikimai gali būti tik dramatiniai: tai feno-teksto triumfas, *signifiance* uždusinimas signifikato dvasia. O Mélisande miršta tik *prozodiškai*. Čia susijungia, susipina du kraštutinumai: tobulas denotacijos suprantamumas ir švarus prozodiškas pranešimo skaidymas; tarp šių dviejų glūdi sveika praraja (užpildoma Boriso atveju): *patosas*, arba, pasak Aristotelio (kodėl gi ne?), aistra, *tokia, kokią žmonės nupasakoja, kokią įsivaizduoja*, įprastinė mirties – *endoksalinės* mirties – idėja. Mélisande miršta *be triukšmo* (supraskime tai kibernetine prasme): niekas nesudrumsčia signifikanto, taigi niekas neskatina daugiažodžiavimo. Čia susiduriame su tokia kalbos-muzikos produkcija, kurios funkcija yra sukliudyti dainininkui būti ekspresyviam. Kaip rusiško boso atveju – simbolika (mirtis) yra tiesiogiai (be tarpininkų) mums pametama po kojomis (siekiant užkirsti kelią idėjai, pagal kurią tai, kas nėra ekspresyvu, gali būti tik šalta ir intelektualu; Mélisande mirtis „sujaudina“; tai reiškia, kad ji kažką išjudina signifikanto grandyje).

Prancūziškoji *mélodie* išnyko (galėtume net sakyti, kad ji nugrimzdo dugnan) dėl įvairių priežasčių, ar bent jau šis išnykimas įgavo daugelį aspektų. Neabejotina, kad ją įveikė jos saloninis įvaizdis – kiek komiškas jos klasinės kilmės pavidalas. „Gera“ masinė muzika (įrašai, radijas) paliko ją nuošalyje, mieliau pasirinkdama arba patetiškesnį orkestrą (Mahlerio sėkmė), arba mažiau buržuazinius instrumentus nei fortepijonas (klavesiną, trimitą). Tačiau ši mirtis palydi daug platesnį istorinį fenomeną, turintį mažai ką bendra su muzikos istorija ar muzikiniu skoniu: prancūzai apleidžia savo kalbą. Apleidžia ją ne kaip normatyvinę kilmingų vertybių visumą (aiškumą, eleganciją, taisyklingumą) – dėl to aš mažiausiai jaudinuosi, nes tai institucinės vertybės, – o kaip malonumo, pasitenkinimo erdvę, vietą, kurioje kalba veikia *be tikslo*, kitaip tariant, perversiškai (prisiminkime paskutinio Philippe'o Sollerso teksto *Įstatymai* (*Lois*)*, kuriuo sugrąžinama prozodinė ir metrinė kalbos veikla, ypatingumą – vienatvę).

* Sollerso romanas išleistas tais pat 1972 metais kaip ir šis straipsnis.

◆ ◆ ◆

„Grūdas“ – tai kūnas dainuojančiame balse, rašančioje, veiksmą atliekančioje rankoje. Jei muzikos kūrinyje aš apčiuopiu „grūdą“ ir suteikiu šiam „grūdui“ teorinę vertę (tai teksto apsireiškimas kūrinyje), man nelieka nieko kita, kaip tik susidaryti naują vertinimo lentelę, kuri bus neišvengiamai individuali: aš nutariau įsiklausyti į savo santykį su dainuojančio arba grojančio asmens (jos arba jo) kūnu, ir šis santykis yra erotiškas, tačiau jokiu būdu ne „subjektyvus“ (nes juk klauso ne manyje esantis psichologinis „subjektas“; pasitenkinimas, kurio jis tikisi, paskatins jį ne išreikšti save, bet, priešingai, save prarasti). Toks vertinimas vyks už įstatymo ribų. Jis apeis ne tik kultūros, bet ir antikultūros įstatymus; jis išplėtos visą tą paslėptą, subjektą peržengiančią vertę, kuri esti už *„man patinka“* arba *„man nepatinka“* ribų. Dainininkai ir dainininkės bus sugrupuoti į dvi kategorijas, kurias galėtume pavadinti prostitucinėmis, nes čia kalbama apie pasirinkimą to, kas manęs nepasirenka. Taigi aš laisva valia išaukštinsiu kokį nors mažai žinomą, antrinį, užmirštą, o galbūt jau ir mirusį atlikėją ir nusisuksiu nuo pripažintos žvaigždės (neminėkime pavyzdžių, jie neabejotinai turi tik biografinę vertę); aš pritaikysiu savąjį vertinimą visiems vokalinės muzikos žanrams, įskaitant ir populiariąją muziką, kur be vargo atrasiu feno-dainavimo ir geno-dainavimo skirtumą (kai kurie populiariųjų žanrų dainininkai turi „grūdą“, kurio neturi kiti, kad ir kokie žinomi). Dar daugiau, „grūdas“ arba jo trūkumas pratęsia savo egzistavimą ir už vokalinės kūrybos ribų – instrumentinėje muzikoje; net jei čia ir nebėra kalbos, leidžiančios *signifiance* pasireikšti visa jos kraštutine didybe, vis dėlto išlieka menininko kūnas, kuris vėl iš naujo reikalauja įvertinimo. Nevertinsiu atlikimo pagal interpretacijos taisykles ar stiliaus apribojimus (beje, gana iliuzinius), kurie beveik išimtinai priklauso feno-dainavimui (nepulsiu į ekstazę dėl „griežtumo“, „spindėjimo“, „šilumos“, „pagarbos tam, kas užrašyta“), bet spręsiu pagal kūno man perteikiamą vaizdą. Būdamas įsitikinęs – tai kūniškas, malonumo įsitikinimas – girdžiu, kad Wandos Landowskos skambinimas klavesinu kyla iš jos vidinio kūno, o ne iš daugeliui klavesinistų būdingo pirštų miklumo (tokio, kad tai tampa kitu instrumentu). Jei kalbėtume apie fortepijoninę muziką, aš akimirksniu suvokiu, kuri kūno dalis groja: ar ranka – deja, pernelyg dažnai ji raumeninga lyg šokėjo blauzdos, ar nagai (nepaisant riešų apvalumo), ar, priešingai, tik erotinė pianisto kūno dalis: pirštų pagalvėlės, kurių „grūdą“ taip retai pasitaiko išgirsti (ar beverta priminti, kad šiandien masinės įrašų prakti-

kos dėka technika tapo suvienodinta; paradoksalu yra tai, kad skirtingi grojimo būdai suvienodėjo savo *tobulumu*: beliko vien tik feno-tekstas).

Visa tai buvo sakoma apie „klasikinę" muziką (plačiąja prasme). Tačiau akivaizdu, kad paprasčiausia atida muzikiniam „grūdui" pateiktų mums visai kitokią muzikos istoriją nei ta, kurią dabar žinome (kuri yra grynai feno-tekstinė). Jei mums pasisektų išgryninti tam tikrą muzikinio pasitenkinimo „estetiką", neabejotinai skirtume mažiau dėmesio tam grėsmingam tonalumo lūžiui, kurį įvykdė modernybė.

Versta iš: Roland Barthes, „Le grain de la voix", in *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris: Éditions du Seuil, 1982, p. 236–245*.
Vertė Vita Gruodytė.

* Pirmąkart straipsnis buvo išspausdintas 1972 metais žurnale *Musique en jeu*.

JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, DOMINIQUE AVRON

*A few words to sing**: III sekvencija

*Komunikacijos diskursas ir atvaizdavimo** darbas: mūsų hipotezė*

Meno ir politikos funkcija yra priversti žmones svajoti, sužadinti jų geismus ir neleisti jiems išsipildyti, pertvarkyti pasaulį, pakeisti gyvenimą; suteikti geismui sceną, kurioje jis, režisierius, statytų savo fantazminį vaidinimą. Taigi šiai svajonei-sapnui (arba simptomui), šiam menui ir šiai politikai reikia atrasti bendras *operacijas* ir suteikti joms išraišką. Tokia išraiška yra neišvengiamai *kritiška*, ir ši kritika yra tai, ką dabar būtina pritaikyti menui (ir politikai).

Sapno darbą apibūdina keturios operacijos (*Sapnų aiškinimas* (*Traumdeutung*), VI skyrius): sutirštinimas (*condensation*), perkėlimas (*déplacement*), atvaizduojamumo (*figurabilité*) įvertinimas ir antrinis apdorojimas (*élaboration secondaire*)***. Pirmąsias dvi reikėtų mąstyti kaip pamatines nesąmoningosios

* „Keli žodžiai [kuriuos norėčiau] padainuoti" (*angl.*). Pavadinime panaudota ištrauka iš Luciano Berio kūrinio *III sekvencija* (*Sequenza III*) moteriškam balsui (1966, Markuso Kutterio eilėraščio tekstas).

** Čia ir toliau Lyotard'as remiasi klasikiniu Sigmundo Freudo veikalu *Sapnų aiškinimas* (*Traumdeutung*, 1900) ir kitais darbais, psichoanalizės sąvokas susiedamas su postmoderniu diskursu. Dėl šios priežasties kai kurios psichoanalizės sąvokos verčiamos atsižvelgiant į jų prasmių lauką postmodernioje filosofijoje.

*** *Sapno darbu* vadinamas procesas, kuris veda nuo slaptojo iki regimojo sapno turinio. Tai žaliosios sapno medžiagos deformacija (sutirštinimas, perkėlimas, atvaizdavimas, antrinis apdorojimas), kurią cenzūra suteikia latentiniam sapno turiniui.
Sutirštinimas – mechanizmas, kuriuo nesąmoningojoje sferoje vaizdinys sutelkia į vieną visumą (žodį, personažą, sceną) kelias asociacijų grandines.
Perkėlimas – su nesąmoningosios sferos geismais susietos psichinės energijos perkėlimas į pakaitinį objektą (nuo vieno vaizdinio prie kito). Psichoanalizės kontekste ši Freudo sąvoka verčiama į lietuvių kalbą „perstūmimo" terminu.
Psichoanalizės studijose *atvaizduojamumas* (vok. *Darstellbarkeit*, pranc. *figurabilité*) apibūdinamas kaip sapno darbui būdinga bendra tendencija suteikti slaptam sapno turiniui vaizdų pavidalą.

sferos* procesų operacijas, o kitas dvi – kaip mišrias procedūras, kurių ribose vienodai laikomasi tiek geismo, tiek ir cenzūros** reikalavimų.

Būdingi nesąmoningosios sferos procesų bruožai pagal Freudą (*Nesąmoningoji sfera* (*Das Unbewusste*), V skyrius):

1. „Neigimo, abejonių, tikrumo laipsnių" nebuvimas, „prieštaravimo nebuvimas"; kitaip tariant, tai „sprendimai", esantys anapus kokybės bei modalumo kategorijų (nei teigiami, nei neigiami; nei tvirtinantys, nei hipotetiniai);
2. „Joje [nesąmoningojoje sferoje] viešpatauja daug didesnis kateksio*** intensyvumo nestabilumas": priešingai nei antriniame procese (kalba, veiksmas), pirminiame energija nėra „susaistyta", ji yra „laisvoji"; perkėlimas ir sutirštinimas yra būdingos šio nesusietumo operacijos; taigi nereiktų jų sutapatinti su tomis, kurios veikia kalboje;
3. Nesąmoningosios sferos procesai yra *nelaikiniai* – kitaip tariant, jie nėra sutvarkyti laike, laiko tėkmė jų nepakeičia, jie neturi jokio santykio su laiku; tai vienos iš pagrindinių diskurso organizacijos ašių pažeidimas; o ypač – nuorodos į esamąjį kalbėtojo laiką (Émile'io Benveniste'o terminologijoje – lingvistinį laiką) išnykimas, reiškiantis kalbančiojo subjekto panaikinimą;
4. Ir pagaliau, jie [procesai] „neturi jokio ryšio su tikrove", jie paklūsta malonumo principui, „išorinės tikrovės pakeitimui psichine tikrove"; nei nesąmoningosios sferos „diskurso" referentas, nei jo kontekstas nėra atpažįstami.

Sapno apdorojimas suteikia jam rišlų pavidalą ir vyksta pagal antrinio proceso mechanizmą. Pirminis ir antrinis procesai yra psichikos aparato funkcionavimo būdai, apibūdinantys atitinkamai nesąmoningosios sferos ir ikisąmoningosios sferos bei sąmonės sistemas. Pirminis procesas naudoja perkėlimą ir sutirštinimą, paklusdamas malonumo principui; antrinis procesas paklūsta tikrovės principui.

* Pasak Freudo, psichikos aparatą sudaro trys klodai – *nesąmoningoji sfera*, ikisąmoningoji sfera ir sąmonė, kurias vieną nuo kitos skiria ir kontroliuoja cenzūra. Psichikos procesas vyksta pagal vadinamąją progresinę tvarką (nuo nesąmoningosios per ikisąmoningąją sferą link sąmonės). Tačiau nesąmoningieji elementai daro įtaką ikisąmoningajai sferai.

** *Cenzūra* – tai kontrolės funkcija, reguliuojanti nesąmoningų geismų perėjimą į sąmoningus, šiuos ar anuos deformuojant.

*** *Kateksis* (vok. *Besetzung*, pranc. *investissement*) reiškia psichinės energijos ryšį su tam tikra reprezentacija arba reprezentacijų grupe.

Visa tai apibendrinantis bruožas yra kateksių nestabilumas: jis reiškia, kad nesąmoningosios sferos „diskursas" neišpildo pirmosios diskurso sąlygos – diskontinualumo, *articuli** egzistavimo. Freudas nesąmoningąją sferą visuomet apibūdina kaip *darbą*, kaip diskurso Kitą**, o ne kaip kitą diskursą. Pirminė erdvė yra atskirta nuo antrinės kaip kontinualumas nuo diskontinualumo, kaip nesusaistytas (*non-lié*) nuo susaistyto, nelaikinis nuo laikinio, nesubjektyvus (*insubjectif*) nuo subjektyvaus, nemodalus nuo modalaus, nekokybinis nuo kokybinio. Bet kokį pirminio pėdsaką antriniame susitarkime vadinti *atvaizduotu* (*figurale*).

Paimkite kokį nors tekstą: nesąmoningosios sferos efektai jame įrašomi vienokių ar kitokių anksčiau išvardytų bruožų transgresijos dėka. Štai plastinė reprezentacija (tapyba): čia vėlgi nesąmoningosios sferos veikla *dekonstruoja* linijos, vertės, spalvinės kompozicijos, ornamento, siužeto taisykles ir netgi imasi pačios medžiagos kritikos. Tai reiškia, kad Freudo išvardyti bruožai yra pritaikomi ne vien diskursui, bet ir tikrovės atvaizdavimui kaip koduotam, *užrašytam* daiktui. Ši pastaba *a fortiori**** tinka kinui, jungiančiam diskurso bei plastinės reprezentacijos bruožus.

Muzikos „diskursas", žinoma, nenurodo referento, kaip kad kalbà; nepaisant to, jis save pateikia kaip diskontinualių elementų (*articuli*, atitinkančių natas), apibrėžiamų kaip fonemos priklausomai nuo jų vietos sistemoje (gama ir harmonijos taisyklės), organizavimą laike (diachroninį, kaip kalbėjimas (*parole*)). Nesąmoningosios sferos darbas čia apsiriboja prasmės efektų kūrimu peržengiant įvairius lygmenis: laikinę organizaciją (ritmą, plėtojimą), nuotolius tarp elementų (gamą), gryną elementų diskontinualumą (natų egzistavimą), elementų tarpusavio derinimą, garsinę muzikiniais laikomų objektų medžiagą.

Apverskite pasiūlytą teiginį: bet kokia tokio pobūdžio transgresija prilygs pirminio proceso pėdsakui, t. y., privers klausytoją pajusti antrinį muzikos pobūdį – kalbinį, užrašytą, prie kurio jo ausis yra prisiderinusi ir kuriame šis pėdsakas įsispaudžia. Taigi ši transgresija įgaus *kritinę* funkciją – bent jau ligi tol, kol nebus savo ruožtu konotuota, t. y. nebus pakeista į konstitutyvinę operaciją (pavyzdžiui, retorinę, tačiau galinčią būti ir elementaresnio lygmens) naujoje *kalboje*.

* Čia – dalys (*lot.*).

** Tai, kas „svetima diskursui".

*** Juo labiau (*lot.*).

Luciano Berio, III sekvencija, *1966*.

10" 20" 30"

urgent apprehensive bewildered tense tender tense wistful tense tender languorous

tender witty wistful tender ecstatic witty distant tender tense tender tense

to sing to be few words to

bewildered tender bewildered tense tender noble joyful frantic sobbing urgent tense

words to me truth

urgent tense frantic joyful tense dreamy urgent whining tense frantic urgent gasping urgent gasping frantic very tense unceasingly desperate extremely tense aching serene

serene dreamy dreamy intense intense distant witty tender wistful tense tender wistful

to be

Šios problematikos atžvilgiu Berio užima centrinę poziciją. Ne tik dėl to, kad yra „modernus muzikas" (jau konotuotas), bet ir todėl, kad priklauso sparčiai plintančios dekonstrukcijos, apimančios muzikinio diskurso principus bei lygmenis, judėjimui. Neabejotina, kad [savo darbais] jis tiesiogiai veikia kalbos ir muzikos saitus. *III sekvencijoje* jis nepasitenkina ką tik nurodyta kritine funkcija – garsine netvarka muzikinėje tvarkoje; jam nepakanka kalbos kaip tvarkos priešpriešinimo muzikai kaip netvarkai; jis apverčia vaidmenis, muzikos sričiai priskirdamas aukštą antrinės organizacijos koeficientą, o kalbą (*parole*) pirminiu procesu sudarkydamas iki pat jos (fonetinių) šaknų. Šis įprastinių vaidmenų sukeitimas – muzikinis objektas esmiškai labiau nutolęs nuo rišlaus modelio nei lingvistinis objektas – reikalauja apmąstymo; būtina atsidurti bendro kritinio apvertimo akivaizdoje.

Kalba, muzika, kritinis apvertimas

Egzistuoja vakarietiška muzikinio objekto hipotezė: tai *kvazidiskursas*. Ši hipotezė reiškia, kad garsinė organizacija neišvengiamai privalo turėti tam tikrų pažeidimų (*kvazi-*), tačiau tvarkos principai joje turi išlikti juntami tam, kad visuomet leistų atpažinti tai, ką klausytojas girdi (*-diskursas*). Toks dvigubas reikalavimas atitinka kompromiso suformavimą tarp atpažįstamus muzikinius diskursus leidžiančios gaminti sistemos ir šios sistemos atžvilgiu „laisvo" transgresyvių operacijų „žaidimo". Tačiau šis žaidimas pats nepaliauja konstruotis į antrinės tvarkos sistemą ir operacijos joje nuolat konotuojasi: formuojasi retorika.

Aprašomuoju požiūriu turėsime tris lygmenis:

1) sistemos (gama, harmonija), kuri leidžia gaminti muzikinius diskursus;

2) transgresyvių operacijų;

3) šių operacijų retorizavimo.

Energetiniu požiūriu nesunku suprasti, kad bet koks nekonotuotas pažeidimas prilygsta įvykiui: jis kliudo muzikinio „diskurso" komunikacijai, reikalauja būti išgirstas ir, kadangi dar yra negirdėtas, susitaikyti su papildomomis energijos sąnaudomis. Jei įvykis neperžengia sistemos nustatytų ribų (pirmasis lygmuo), jis sugeriamas, atranda savo vietą retoriniame lauke, o afektyvus rezultatas tampa siurprizu, kurį tuoj pat seka pasitenkinimas. Tai rezultatas, prilygstantis tam, kurį sukuria pajuokavimas (*mot d'esprit*): Freudas pabrėžia ribas, kurių kalbos pažeidimai turi laikytis tam, kad sukurtų dvasinį juoką (*rire d'es-*

prit). Psichinio aparato įkrovą ir iškrovą atitinkanti pusiausvyra tarp siurprizo ir pasitenkinimo muzikinį malonumą paverčia griežtai suderintu malonumu.

Istoriniu požiūriu drįstume sakyti (palikdami specialistams rūpestį pakoreguoti ir patikslinti), kad klasikiniame amžiuje muzikiniai (antrojo lygmens) įvykiai išlieka sistemos apibrėžtame lauke (pirmasis lygmuo), taigi jie yra laisvai konotuojami muzikinėje retorikoje (trečiasis lygmuo). Muzikos srityje nutinka tas pats, kas dailėje ir literatūroje: sakytume, kad iki 1860–1880 metų mokyklų skirtumai nepaveikia muzikinės erdvės. Analogiškai ir modernūs dailininkai (įskaitant impresionistus) nepadarė jokios žalos plastinei erdvei, o rašytojai – literatūrinei erdvei. Cézanne'o, kubistų, o ypač – abstraktaus meno lūžis įvyksta su plastinės erdvės perkėlimu, kurį puikiai atskleidė Francastelis: tai reprezentacijos pabaiga, tokių plastinio meno pagrindų kaip linija, vertė ir spalva, – kurie tarnavo ne tam, kad patys būtų matomi, o tam, kad padėtų atpažinti sceną, – naudojimo pabaiga. Analogiškai ir Mallarmé bei Dada literatūroje. Muzikologai turbūt galėtų tiksliai pasakyti, kada įvyksta muzikos lūžis: Wagneris, Schönbergas, Bergas*? Tačiau tam, kas nėra muzikologas, akivaizdu yra bent jau tai, kad *free* džiazas arba elektroninė muzika nėra vien paprasti nukrypimai nuo priimtų taisyklių – tai kitur įsteigtos išraiškos, kai būtent pati tradicinės muzikos kalba (pirmasis lygmuo) patiria pirminio proceso operacijas; o ypač tai, kad išnyksta klasikinis instrumentas, kuris, anot apie mokslinę techniką kalbėjusio Bachelard'o, buvo tik realizuota teorija, tarpininkas, sublimuojantis skambesį arba triukšmą į teoriškai „gerą“ garsą. Garsas laikomas „geru“ tuomet, kai teoriniame muzikos diskurse jis atranda savo vietą. Nuo šiol ir blogi garsai turi teisę būti klausomi.

Mūsų manymu, šio transgresyvaus muzikos (dailės, literatūros, teatro – tai politikai vėluoja) judėjimo neįmanoma mąstyti be geismo problematikos santykyje su kapitalizmu: „meno“ – to, kuris mirė prieš šimtą metų – funkcija buvo sutaikyti sociumą su juo pačiu, sujungti afektus į vieną tarpusavyje kaitomų ženklų sistemą. Tai buvo aistrų kalba. Kapitalizmo problematika: visi ženklai gali būti transformuojami į prekę; kitaip tariant, bet koks objektas, esantis tam tikro kiekio afektų ir varų** reprezentacijų (*représentants de pulsions*)***

* Vėlesniuose šio straipsnio variantuose autoriai vietoje Albano Bergo mini Antoną Weberną.

** Vara (*pulsion*) – tai jėga, verčianti subjektą atlikti veiksmą, siekiant su tam tikro objekto pagalba nuslopinti įtampą, kylančią iš paties organizmo; jos prototipas yra seksualumo instinktas.

*** Psichinė varos išraiška, o kartu ir vaizdinių reprezentacijos sinonimas.

nešėju, gali tapti mainų verte, įeiti į kapitalo apyvartą, o jo produkcija gali sukaupti turtą: atrandame neišsenkančią rinką, kurią sukuria geismų laukas.

Devynioliktojo amžiaus pabaigoje, kapitalizmui išplitus ir sustiprėjus, menininkas nebegali tęsti taip, tarytum jo gaminamos raiškos formos turėtų afektyvaus dalyvavimo ir sutaikymo vertę. Nuo šiol jos arba turi mainų vertę, arba ne. O jei jos atlieka sutaikymo vaidmenį, tai tik todėl, kad kapitalo apyvartoje jos funkcionuoja kaip ideologiniai momentai: afektų ir varų reprezentacijų cirkuliacija, uždengianti kitą cirkuliaciją, o būtent – kapitalo. Meninio ženklo išverčiamumas reiškia nebe pasidalinamą emociją, o mainų vertę. Nesąmoningosios sferos pėdsakai (geismų žymės), kuriais paženklinti antrinio proceso kūriniai, yra perkami ir parduodami. Geismas yra arba bus įtrauktas į kapitalo tinklą, t. y. į hiperracionalų ir hiperefektyvų antrinį procesą.

Menui belieka apversti savo funkcijas ir tapti antimenu. Čia kalbama nebe apie dalyvavimo, bet apie protesto veiksmą; nebe ženklų cirkuliavimą, nuo pradžios iki galo suklastotą, bet jų kritiką kaip atmetimo instrumentą. Kritiką, kurią pačią reikia nuolat susigrąžinti; nuolat išjudinti iš vietos; ji pati privalo tapti pirminiu judėjimu „anapus“ mirties konvulsijų. Kapitalo ir antimeno kova – tai konfliktas tarp vakarietiškos neurozės arba psichozės savo žiauriausioje fazėje (kurioje libidinės struktūros tampa visiškai išstumtos arba pašalintos iš kapitalo diskurso) ir antimeno produkcijos (konkrečiosios muzikos, kūrinių, siekiančių įrodyti nebesugrąžinamo kitoniškumo egzistavimą apyvartoje, mėginančių tam tikrais ženklais išreikšti į lingvistinę arba kitaip paaiškinamą signifikaciją neredukuojamos prasmės (ne)buvimą).

Diskursas ir „akcentai“

Artikuliuotos kalbos įgijimas reikalauja nuslopinti garsinę vertę. Skiriamuosius vienetus formuojančios fonemos nėra paprastos vibracijos, kurias turėtume atgaminti ar atpažinti pagal jų dažnius, apimtis ir intensyvumą. Tai tik elementai, leidžiantys mums išskirti monemas (arba morfemas), kitaip tariant, reikšmingus vienetus. Vaikas gimtąja kalba pradeda kalbėti atmesdamas netinkamas fonetines galimybes. Garsiniame lygmenyje pirminio ir antrinio opozicija yra lengvai atpažįstama. Garsinė libidinio kūno mašina (ta, kuri gamina atodūsius, žagsėjimą, atsirūgimą, riksmą, dusulį, dejavimą, juoką, čepsėjimą, liežuvio pliauškėjimą, švilpimą, jaustukus, raudojimą, o taip pat –

stiprias emocijas palydinčius intensyvumo, aukščio bei sakinių prozodijos pokyčius), kitaip tariant, tiesiogiai prie geismų atsitiktinumo prijungta mašina turi tapti nuo jų nepriklausoma tam, kad plastiška, paslanki ir savarankiška garso tuštuma virstų balso ertme, suderinta taip, kad nepažeistų leidžiamų nukrypimų ribų.

Berio *Veidas* (*Visage*, 1961) perteikia kovą, kurioje atvaizduojamoji išraiška (*expression figurale*) apsupa, apjuosia, persunkia ir *pamėgdžioja* perteikiamą signifikaciją. Triukšmai ne tik padengia visą vokalinį *lauką*, galintį būti išvagotą afekto pėdsakų, bet ir tampa materija, linkusia būti organizuota pagal diskurso *modelį*. Berio rašo, kad „*Veidą* galime girdėti kaip vokalinės elgsenos metaforą", ir jei jis „reiškia diskursą", tai „iš esmės onomatopėjos lygmenyje". Kūrinys „perteikia ne prasmingą diskursą, o tik jo simuliakrą. Ištariamas tik vienas žodis – žodis *parole*, itališkai reiškiantis 'žodžius'".

Kokiu būdu balsu išgaunami garsai gali sukelti pseudokalbos efektą? Ir kokia šio simuliakro funkcija? Jei kalbėtume apie būdą, tai jis prilygsta tam, kuriuo Saulas Steinbergas geba pagaminti pseudoraštą: kaip medžiagą naudodamas vienur akustinius, kitur – grafinius vienetus ir juos sujungdamas formomis, analogiškomis toms, kurias garsinėje arba grafinėje erdvėje sukuria atskirų elementų grupavimas į prasmingus vienetus. Taigi simuliacija susideda iš dvigubos operacijos: viena vertus, lingvistinė praktika išardoma iki jos akustinių vienetų, šiame lygmenyje įtraukiant netgi svetimų kalbų arba nekalbų elementus (afazija*); kita vertus, šis akustinis chaosas apvelkamas iliuziniais garsiniais gramatiniais ryšiais: pavyzdžiui, vokalinių garsų grupės suskaidomos taip, kad sudarytų kvazižodžius, arba įterpiamos į kokią nors kitą kalbą primenančią prozodiją (slavų, turkų). Pirmoji iš šių operacijų tiksliai atitinka onirinį perkėlimą: fonologiniai vienetai interpretuojami nebe kaip sistemos dalis, bet priklausomai nuo jų tiesioginės garsinės vertės; jie ištraukiami iš bendros visumos ir perkeliami kitur. Antrąja operacija siekiama įsteigti antrinį apdorojimą, galintį sukurti tvarkos imitaciją chaose, kurį ikisąmoningosios sferos tvarkoje paliko geismas.

Čia negalime *stricto sensu*** kalbėti apie *onomatopėją*, jei ją suprastume kaip garsinės tam tikro daikto kokybės perkėlimą į fonetinę ją reiškiančio

* Kalbos sutrikimas, kai sutrinka foneminė, morfologinė ir sintaksinė kalbos struktūra bei kalbos suvokimas, nors nepasikeičia kalbos aparatas ir paprasčiausios klausos formos.

** Tikrąja (šio žodžio) prasme (*lot.*).

žodžio organizaciją (tai atitiktų kaligrafinį užrašymą). Tai, ko Berio čia siekia kaip „onomatopėjos", yra ne *daikto* skambesio buvimas diskurse, o daikto išprovokuotas *afekto skambesys*. Jei veriantis riksmas, skubotas murmėjimas ir pan. nurodo daiktus, situacijas, jei jie turi stiprią referencinę galią, jei jie atveria aplink save įvykių erdvę, tai tik todėl, kad pačioje kalboje jie išreiškia pirminės erdvės (ne)buvimą kaip *Entstellung**, kaip dekonstrukciją... Prasminių vienetų išsprogdinimas, skiriamųjų vienetų jungimo netvarka, grupavimo bei prozodijos simuliakras verčia klausytoją sugrąžinti kalbos garsinėms dalims jų sunkų afektyvų krūvį. Onomatopėja čia yra afekto perkėlimas į simuliuotus „žodžius": *afekto sonoriškumas* yra nesąmoningas gimtosios kalbos fonologijos (vadinasi, ir fonetikos) sugriovimas.

Veide siūlomai kalbai artimiausia būtų toji numanoma pradžios kalba, kurią Rousseau įsivaizdavo savo *Esė apie kalbų prigimtį* (*Essai sur l'origine des langues*) ir priešpriešino komunikacijos kalbai pagal muzikos ir dailės priešybės analogiją. Norint išreikšti savo poreikius, pakanka nurodyti į trūkstamą objektą, ir nurodantis gestas atlieka savo darbą; tačiau kalba yra žmogiška, nes ji perteikia aistras; todėl jai reikia „akcentų": „šie akcentai, kurių ausis negali išvengti (nors galima užmerkti akis), prasiskverbia per ją iki širdies gelmių, sukeldama – net prieš mūsų valią – judesius, išgryninančius tuos akcentus ir priverčiančius mus pajausti tai, ką girdime". Ši pirminė kalba „mechanine savo puse turėjo atitikti savo pirmąjį objektą, jutimui ir suvokimui suteikdama beveik neišvengiamas norimos perteikti aistros impresijas [...]. Daugelis pagrindinių žodžių turėjo būti imitaciniai garsai, aistrų akcentai arba juslinių objektų įspūdžiai: onomatopėja juose turėjo būti juntama nuolat" (II ir IV sk.).

Simuliakro funkcija nuo šiol yra akivaizdi: padovanoti mums muziką, kuri, kaip manoma, buvo kalbos atsiradimo pradžioje; aistrų muziką, kurią komunikacinė kalba sutramdo, bet iš kurios, anot Rousseau (ir galbūt Berio), ji gimsta, kurioje atitinkamai ji privalo ir gali pasireikšti tik kaip savęs pačios metafora. *Užmaskuota* atvaizdavimo tvarka (*ordre figural*), pateikta diskursyvios tvarkos pavidalu.

* Iškraipymas (*vok.*).

Darbas su diskursu

III sekvencija turi daug svarbesnį „libretą" nei *Veidas*: pastarajame – tik žodis „*parole*", o čia – Markuso Kutterio eilėraštis. Štai jis:

give me a few words
for a woman to sing
a truth allowing us
to build a house
without worrying
*before night comes.**

Tai tekstas, kuriame dar iki pritaikant muziką egzistuoja atvaizdavimo operacijų žymės. Nepretenduodami išvardyti jų visų, nes tai pareikalautų visų išardytos kalbos lygių (*langue* ir *parole***) apibrėžimo, paminėsime keletą svarbiausių:

1. *Sintaksinis lygmuo*:
   1.1. Nesilaikoma kalbos skyrybos ženklų (agramatiškumas); iš čia randasi suskaidymo dviprasmiškumas. Galimi keli sakiniai:
   a) *give me a few words (...) to sing a truth...*
   b) *give me a few words (...) to sing, [give me] a truth...*
   c) *give me (...) a truth before night comes.*
   d) *give me a few words allowing us...*
   1.2. Dviprasmiškumas sakinio lygmenyje: *allowing us* gali būti derinama su *to allow us* arba su *which allows us*. Šis dviprasmiškumas nėra agramatiškas – jis glūdi pačioje kalboje, todėl būtent sakinys turi jį panaikinti. Šiuo atveju taip nėra.

* *duok man kelis žodžius*
padainuoti moteriai
tiesą kuri mums leistų
pasistatyti namą
nekamuojamiems rūpesčių
kol neužklupo naktis.

** Nuoroda į Ferdinando de Saussure'o skyrą tarp kalbos kaip sistemos (*langue*) ir kalbėjimo kaip aktualios vartosenos (*parole*).

2. *Semantinis lygmuo:*
   2.1. Remiantis leksinės atrankos taisyklėmis, *tiesa* neįgalina *pastatyti namo* – net anglų kalboje; iš bėdos galėtume *dainuoti tiesą*, tačiau tik eilėraščiuose.
   2.2. Kontekstiniu požiūriu: „*us*" dviprasmiškumas. „*Us*" gali būti *aš + tu* arba *aš + jis* (arba *ji*). Čia adresatas *tu* nėra nurodytas, kaip kad dažnai būna literatūroje; tačiau neįmanoma nustatyti, kam *tiesa leis pastatyti namą* – jam ir man, ar man ir šiai moteriai (*a woman*).

Taigi jau pats tekstas yra *apdorotas*; šis apdorojimas gali būti suvoktas tik kaip tam tikros ikisąmoningosios sferos proceso operacijos, o jo tikslas – peržengti tinkamą komunikaciją užtikrinančias taisykles. Nukrypimai, žinia, nėra labai svarbūs; jie nesiekia toliau signifikacijos vienetų, be to, kai kurie iš jų jau yra stipriai konotuoti (kaip antai subjekto elizija*). Kūrinyje *Ratai* (*Circles*, 1960) vokalui ir instrumentams Berio naudoja Cummingso eilėraščių fragmentus, kuriuose iškraipymai yra daug stipresni nei Kutterio. Vis dėlto su *Sekvencijos* tekstu atliekamų operacijų funkcijos yra analogiškos toms, kurios taikomos dirbant su *Veidu*: jų tikslas – sukurti atvaizduojamą (*figural*) nerimo erdvę diskurso viduje.

Vokalinis teksto apdorojimas ženkliai apsunkina afektyvų muzikinio objekto krūvį, nes jis pratęsia jau tekste eskiziškai apmestas dekonstruktyvias operacijas, o ypač todėl, kad pritaiko jas skiriamiesiems vienetams. Čia dar kartą turėsime diskurso pakaitalą, sudarytą iš elementaraus pobūdžio elementų. Pseudokalbamos dalys priešpriešinamos dainuojamosioms kaip diskontinualumas – kontinualumui. Tačiau galime pastebėti tai, jog daugelis šių paskirų vienetų nėra vartojami teksto kalboje (pavyzdžiui, zulų kalboje egzistuojantys pliaukštelėjimai), o kai kurie iš jų neegzistuoja jokioje kalboje, nes yra išgaunami vien rankų judesiais (pavyzdžiui, spragtelint pirštais) arba juos derinant su akustiniu aparatu (plojant rankomis priešais burną, rankų sudėjimu imituojant surdiną). Šie elementai nurodo ekspresyvias kūno galias ir jo dalyvavimą kalboje neapsiribojant vien tik fonetiniu aparatu. Lingvistinis terminas praranda savo arbitrarinį pobūdį arba išsaugo tik jo pavidalą, t. y. diskontinualumą; tiesą sakant, jis įgyja *ženklo* funkciją tik todėl, kad nurodo į išorę, į libidinio kūno išorę, kurią atskleidžia savo paties diskontinualumu.

Aptarkime juoko atvejį. „Civilizuotose" visuomenėse afektų raiška paklūsta gero tono taisyklėms. Kai Berio naudoja skirtingų tipų juoką (kuris, nors ir

* Kalbotyroje *elizija* – balsės išleidimas; čia kalbama apie subjekto praleidimą.

užkoduotas muzikinėje partitūroje, visuomet identifikuojamas kaip juokas), jis šias taisykles pažeidžia daugeliu lygmenų:

1. Įprastinio, mums pažįstamo koncerto metu juokas gali kilti tik salėje, iš publikos, norinčios parodyti, kad grojamas kūrinys yra silpnas arba prastai atliekamas. Perkelti juoką į sceną reiškia pažeisti šventą erdvę, kurioje groja muzikantai. Erdvę, kuri tabu galią išsaugo tik todėl, kad yra analogiška – jei kalbėsime apie didžiąją dalį koncertų salių – reprezentacinėms itališkojo teatro erdvėms. Šį transgresijos principą atrandame Stockhauseno *Momentuose* (*Momente*). Sukeitimas čia glūdi partitūroje įrašytuose, pačių muzikantų atliekamuose pradžios plojimuose. Skirtumas tik tas, kad jie atliekami nurodytu ritmu: sukuriama forma (*Bildung**). *III sekvencijoje* juokas nėra kaip nors specialiai apdorojamas – jis atlieka tam tikrą funkciją ir įgauna tam tikrą formą tik dėl savo pozicijos diachroninėje grandinėje.

2. Norėdamas užrašyti juoką (ir ne tik jį), Berio turi atsisakyti muzikinio rašto taisykles ir sukurti naują kodą. Tokios transgresijos tapo įprastos, kai kūriniuose imta naudoti elektroniniu būdu išgaunamus garsus.

3. Kompozitorius paneigia vokalinės interpretacijos taisykles: konservatorijose mes išmokstame tęsti garsą kaip įmanoma geriau kontroliuodami diafragmą, t. y., iškvėpimą; tuo tarpu juokas priverčia iškvėpti didelį oro kiekį per trumpą laiko tarpą, o tai reikalauja beveik nekontroliuojamų diafragmos susitraukimų.

4. Pagaliau ir visų labiausiai Berio, žinoma, pažeidžia gero tono taisykles, kurios draudžia juoktis žmonėms į akis arba juoktis pačiam sau vienam... Negalima juoktis vos panorėjus – bet kada ir bet kur. Kvailas juokas, nesulaikomas juokas yra slopinimo objektai: negalima juoktis be priežasties. Tačiau Berio kūrinyje juokas naudojamas būtent tokiu pavidalu – jis nėra motyvuojamas nei teksto signifikatu, nei muzikiniu signifikantu.

Trumpame šio kūrinio komentare Berio rašo: „Norėčiau įtikinti, kad *III sekvencija* slepia paskutinio didžio klouno – Grocko – prisiminimą". Toliau Berio pasakoja, kad vaikystėje Grockas buvo jo kaimynas, gyvenęs keistoje, japoniškais sodais apsuptoje viloje; kad su klasės draugais jis perlipdavo metalinę užtvarą ir vogdavo kaimyno apelsinus bei mandarinus, nežinodamas, kas buvo tasai kaimynas. Tik vėliau, būdamas vienuolikos, jis pamatė Grocką scenoje, „ir nežinodamas (kaip ir visi kiti žiūrovai), ar juoktis, ar verkti, buvo priverstas daryti ir viena, ir kita tuo pat metu". Tai, kas šiame kūrinyje grąžinama Grockui

* Čia – forma, darinys (*vok.*).

už pavogtus vaisius, yra emocijų kalba, kurią vienuolikametis Berio jautė esant tuo pat metu neįmanomą ir neišvengiamą ir kuria klounas „kalbėjo", tiktai savo nuosavu registru, t. y., matomu kūnu pamėgdžiodamas libidinį kūną: neišvengiama kalba – jei nenorime su visais ginklais ir bagažu pereiti į „rimtumo", antrinio lygmens, arba vadinamojo suaugusiojo, pusę; neįmanoma kalba – ne tik nepakeliama dėl savo afektyvaus krūvio, bet ir neišsakoma, nes ji viename akimirksnyje sutirština tai, kas ikisąmoningoje ir sąmoningoje veikloje gali egzistuoti tik eilėje ir tik pavienėmis atkarpomis: skausmą ir juoką, džiugesį ir nerimą, pyktį ir švelnumą.

„Laisvoji" afektyvi energija nepriklauso nuo padorumo taisyklių ir nepaklūsta nurodymams nesijuokti, kai verkiama. Cathy Berberian atliekamų skirtingų vokalinių sąskambių afektyvus daugiamatiškumas susitraukia sutirštinimo principu; tai sukuria savotišką emocinio vienalaikiškumo erdvę, esančią iššūkiu jausmų retorikai ir parodančią tai, kas gali būti nesąmoningosios sferos procesų *atemporalumas*. Partitūroje pateikiama ne mažiau nei 61 skirtingo pobūdžio vokalinio atlikimo nuoroda. Pradedant šimtąja sekunde, trijų sekundžių intervalui taikomos tokios direktyvos: *tense laughter, urgent, relieved**. O tarp 4 min. 50 sek. ir 5 min. 20 sek. (kitaip tariant, trisdešimties sekundžių atkarpoje) atrasime 21 panašaus pobūdžio nurodymą. Tačiau Berio pageidauja, kad šios nuorodos nebūtų suprastos kaip koks vaidinimas ar pantomima, o veikiau kad jos spontaniškai apibrėžtų balso spalvą, ekspresiją ir intonaciją – ne tradiciniu būdu, bet pagal „emocinį interpretatorės kodą, jos vokalinį lankstumą ir individualią dramaturgiją": tai akivaizdus noras atsisakyti įteisintos retorikos ir scenografijos.

Reikia pabrėžti sutirštinimo svarbą: galėtume sakyti, kad *Sekvencija* prasideda balso užkulisiuose, nes atlikėja į sceną įeina kaip galima greičiau murmėdama *„to/co/us for be"*. Taigi kūrinio pradžia yra *offstage***, kitaip tariant, už-girdėjimo, už-vietos, už-laiko. Štai Berio nurodymai, pateikti kūrinio pradžioje: „Atlikėja (dainininkė, aktorė ar dainuojanti aktorė) pasirodo scenoje jau murmėdama, tarytum tęsdama užkulisiuose pradėtą mintį. Ji nustoja murmėti tik prieš pat nuslūgstant klausytojų plojimams; po trumpalaikės tylos ji vėl pradeda (maždaug ties vienuoliktąja partitūros sekunde)".

Kūrinį pradedantis „įtemptas murmėjimas" remiasi dviguba sutirštinimo operacija:

* Įtemptas juokas, įkyrus, išsiskiriantis (*angl.*).

** Už scenos (*angl.*).

a) sutirštinimas didžiųjų vienetų (morfemų) lygmenyje, nes naudojami skiemenys (*to, /co/ ,us, for, be*) yra paimami iš eilėraščio, atsisakant kitų:
   to (sing/build a house) (*to* yra daugeriopai determinuotas*);
   be (-fore night) */co/* (-mes);
   (allowing) *us*;
   for (a woman);
b) sutirštinimas mažųjų vienetų (fonemų) lygmenyje: skiemenys turi būti ištariami kaip galima greičiau; tokiu būdu atlikėja panaikina visus tylos intervalus, leidžiančius atpažinti pasirinktus skiemenis. Be to, atlikimo sparta deformuoja fonetines skiemenų savybes. Mes girdime ne *to*, po to */ co /*, po to *us* ir *for*, etc., bet *to / co / usforbe*. Be to, šis tarimas yra kartojamas, jis sugrįžta į save patį ir sukasi ratu. Partitūroje *tense muttering*** būdu *kalbamas* tekstas yra užrašytas sinchroniškai:

$$\begin{pmatrix} \textit{to} \\ \textit{/co/} \\ \textit{us} \\ \textit{for} \\ \textit{be} \end{pmatrix}, \begin{pmatrix} \textit{sing} \\ \textit{to} \\ \textit{me} \end{pmatrix}, \begin{pmatrix} \textit{to} \\ \textit{/co/} \\ \textit{be} \\ \textit{words} \end{pmatrix} \ldots$$

Berio nurodo, kad šitokiu būdu išdėlioti garsai arba žodžiai turi būti kartojami greitai, tačiau nesilaikant griežtos vidinės pasirodymo tvarkos. Šis *tense muttering* pirmosiomis minutėmis kartojamas septynis kartus (vis kitos medžiagos pagrindu), o po to išnyksta.

Muzikinės plotmės stilistika

Matydami diskurso lauką iš pagrindų sujaukiantį darbą, galime tik stebėtis asimetrine funkcija, kurią Berio kūryboje atlieka vokalas arba muzika. Būtent šiame įprastinių vaidmenų sukeitime glūdi akivaizdus paradoksas ir, be abejo, giluminė *Sekvencijos* esmė.

Jau sakėme, kad kontinualumas turi stiprią atvaizdavimo vertę. Tai, kas yra be pradžios ir be pabaigos, be vidinės artikuliacijos ir neapibrėžta, atrodytų, turėtų būti kas kita nei antrinis procesas, t. y. diskontinualumo ir užbaigtumo

* Daugeriopos determinacijos terminą Freudas vartoja aprašydamas nesąmoningosios raiškos formas. Taip pabrėžiama, kad tam tikri reiškiniai (pvz., sapnai ar simptomai) gali būti aiškinami daugeliu būdų ar turėti daug priežasčių.

** Įtemptas murmėjimas (*angl.*).

sritis. Ši opozicija atitinka tą, kuria vadovaujasi Rousseau, paskirstydamas kalbos-indekso (*langage-index*) ir kalbos-užuojautos (*langage-compassion*) vaidmenis: pirmoji primena piešinį, brūkšnio diskontinualumą, matomas ir atpažįstamas formas, todėl sulig rašto sukūrimu bei išplitimu ji nustelbs antrąją, atstumdama širdies kalbą: „Kuo monotoniškesni tampa balsai, tuo gausiau dauginasi priebalsiai [...]. Kirtis nuslopsta, artikuliacija sustiprėja".

Tai pačiai problematikai priklauso ir konfliktas dėl italų operos įsitvirtinimo Prancūzijoje. Kai Rameau sūnėnas* meistriškai pamėgdžioja (dar nuostabiau, kai Diderot žodžiais imituoja pamėgdžiojančio sūnėno gestus bei akcentus) naująjį darbo su tekstu būdą, kai jis sukarikatūrina taisyklingos kalbos viršenybę aistrų kalbos atžvilgiu, jis tampa pirminio proceso atstovu ir iš visko, ką jis sako, mes suprantame tik tai.

Dainuojamoji *Sekvencijos* dalis atspindi būtent šį bruožą: finalinis *to sing* tęsiasi daug ilgiau, nei taupioje komunikacijoje būtina žodžiams atpažinti. Analogiškai jau minėtas „sakomosios" dalies padauginimas bei ekspresyvinės dainuojamosios dalies nuorodos sukuria lingvistinio signifikanto diskontinualumo efektą, kurį lemia lingvistinio signifikanto pajungimas muzikinio signifikanto kontinualumui.

Vis dėlto šie efektai yra minimalūs ir netgi – esame pasiruošę tai pripažinti – ginčytini. Muzikinėje *Sekvencijos* plotmėje dominuoja ne nesąmoningosios sferos proceso pėdsakai (antrasis lygmuo), o veikiau retorika (trečiasis lygmuo), kuria garsinis kontinuumas segmentuojamas, paskirstomas ir pagaminamas. Gausios ir griežtos taisyklės dainavimą paverčia ne laisvosios energijos ir afektų sklaidos regionu, bet jų sulaikymu ir pavergimu.

Tai liudija ir pati kūrinio forma. Kūrinį pristatančioje pratarmėje Henri Pousseur'as parodo, kad *Sekvencija* suritminama reguliaria kalbėjimo bei dainavimo kaita. Šį pasiskirstymą galime pagrįsti toliau pateikiama schema, kurioje C.D. reiškia dekonstruotą dainavimą, o D.D. – dekonstruotą diskursą:

A. Įžanga (1 min. 50 sek.): D.D./ C.D.
B. Plėtojimas (6 min. 10 sek.):
   a) C.D. (2 min. 30 sek.)
   b) D.D. (1 min.)
   c) C.D. (1 min. 30 sek.)
   d) D.D. (1 min. 10 sek.)
C. Užbaiga (50 sek.): C.D.

* Denis'o Diderot knygos *Rameau sūnėnas* (*Le Neveu de Rameau*) personažas.

Laiko suskaidymas minutėmis atskleidžia tarp dalių egzistuojančią pusiausvyrą su nežymia dainavimo, nors ir dekonstruoto, persvara. Dalinimas į tris dalis (kurį galėtume atlikti ir kitaip, jei mintyse turėtume ne vien pernelyg klaidinančią ir konotuotą įžangos–vystymo–užbaigos schemą) bei binarinė plėtojimo dalies pusiausvyra rodo, kad susiduriame su labai klasikine forma, artima sonatos formai bei muzikos retorikai.

Taigi, kūrinys turi tiksliai apskaičiuotą pusiausvyrą. Dekonstruoto vokalo momentai leidžia atitraukti dėmesį; menkai išnaudota energija išlieka glaudžiai susaistyta. Patenkame į mažai kuo stebinančią, veikiau serijinio intervalinio pobūdžio muziką: žengiame žinomais keliais, mūsų klausą apsaugo šis melodinis ir melodingas balsas. Netikėtumai reti, kvėpavimas ilgam sulaikomas, įvykiai atsinaujina garsų aukščio bei teksto variacijų ribose. Kadangi ši muzika primena bet kurią klasikinę *Lied*, garso prigimtis, o taipogi klausimai „kas dainuoja?“ ir „iš kurios pusės?“ nėra svarbūs. Tai poilsio akimirkos, lyginant su prieš tai ir po to einančiais įtampos momentais, įtraukiančiais šnekamosios kalbos dekonstrukcijas.

Jei pastudijuotume vidines dainuojamųjų dalių konfigūracijas, pastebėtumėme tą patį dalyką: dekonstrukcijos efektas jose juntamas ne tiesiogiai, o veikiau per rikošetą: jį sukuria ne nukrypimų nuo šnekamosios ar muzikinės kalbų mastas ar įvairovė, o šių diskursų taisyklių griežtumas, leidžiantis išgirsti net ir pačias menkiausias transgresijas. Antrinė, griežtai suderinta erdvė jose nuolat patvirtinama. Pavyzdžiui, *fizinis* laikas, kuris išskaido partitūrą dešimties sekundžių intervalais ir griežtai fiksuoja 8 min. 40 sek. trukmę: priešingybė *free* džiazui; kaip matome iš nuorodų gausos, atlikėjas čia nė kiek ne mažiau kontroliuojamas nei jo laikas. Pagaliau, kaip jau sakėme, grynai muzikiniai iškraipymai mums atrodo esantys gana stipriai konotuoti *Lied* ir Vienos mokyklos, todėl nebesukuria įvykio.

III sekvencija nėra išimtis. Tam tikrą tonalios tvarkos atstatymą dėl vargonais tęsiamos grynos si natos galime konstatuoti kitoje *Sekvencijoje* obojui (*Sequenza VII*, 1969). Šia si pagrįstas visas kūrinys: jis dažnai sugrįžta į obojaus partiją, o vargonai nepaliauja jo dubliavę. Galėtume klausti, kokį vaidmenį Berio jam skiria: sustiprinti ar sušvelninti per daug dekonstruotą, pernelyg brutalų obojaus „diskursą“, o gal šiuo pedalu sujungti pernelyg nesuderinamus, pernelyg „laisvus“ elementus? Tuomet reiktų pripažinti čia esant daugiau nedrąsumo nei *III sekvencijoje*. Galbūt si gali būti traktuojamas ir kaip dekonstrukcijos objektas *par excellence*: tonika, klasikinės muzikos „kalbos“ pagrindas;

tęsiamas atskirai, jis klausa suvokiamas kaip pirmame plane eksponuojamas tolimas obertonas; kontrasto principu jis išryškina tembro, garsų aukščio, trukmės skirtumus ir sureikšmina obojaus grojimą. Tačiau dar kartą – visiškai klasikiniu ir stipriai konotuotu būdu.

Sinfonia (1968), manytume, yra dar akivaizdžiau „antrinio" lygmens. Panašu, kad joje sugrįžtama į tonalią muziką – tokią artimą Mahleriui, kad retorikos požiūriu nuo jos beveik nesiskiria. Ar Berio niekuomet nedekonstravo muzikinės formos? Bet gal tai mūsų pačių pasąmonės kaltė: turėdamas minty būtent *Sinfonia*, Berio teigia girdintis savo kūrybą kaip „sąmonės srauto" (kokia yra Mahlerio Antroji simfonija) *Traumdeutung**. Tačiau sąmonės srautas nėra sapnas ir nereikalauja *Deutung*; tai veikiau laisvų asociacijų visuma, kurią Berio mums dovanoja maleriškojo „pasakojimo" pavidalu, kitaip tariant, iš esmės labiau onirinę, labiau „pirminę" nei pasakojimas medžiagą. Medžiagą, kuri yra vis dėlto menkai dekonstruota, nes stipriai kontroliuojama ikisąmoningojoje sferoje, palyginti su ta, kurią teikia sapnas. Tai savotiškas kvietimas Freudui užimti tiksliai tą vietą, iš kurios jis nori pasitraukti: antrinio proceso vietą. Tačiau jis [kvietimas] taip pat patvirtina ir jausmą išgyvenamą išklausius *Sinfonia*.

Sutaikymas?

Muzikinėje plotmėje atradome tą patį ekspresijos ir diskurso konfliktą, kuris buvo aprašytas veikale *Apie kalbų prigimtį*. Tačiau čia šis konfliktas pateikiamas kitu pavidalu ir reikalauja kitokios traktuotės. Visų pirma čia apverčiamas naudojamų elementų santykis. Nuslopinta atvaizdavimo tvarka melodijos dėka įgyja *teisę reikštis* ir tuo pat metu veikti diskursą. Kadangi dainavimas leidžia suskaidyti tekstą, pastarasis išlaisvinamas iš komunikacinio diskurso reikalavimų; skiemenys prisodrinami garsine ir afektyvia verte. Melodinio ir ritminio apdorojimo dėka garsinis signifikantas atsiskleidžia kaip galintis vėl iš lingvistinio (antrinio) tapti ekspresyviniu (pirminiu). Esminė operacija čia yra intervalų bei akcentų *perkėlimas*.

Tačiau – ir tai yra antras punktas – aistros teisė reikštis dainavimo forma operoje arba *Lied* yra įgyta tik su sąlyga, kad ta aistra gali būti išmatuojama, užrašoma. Teksto dekonstrukcijai pusiausvyrą suteikia melodinės temos retorika ir jos ritminis bei harmoninis akompanimentas. Taigi *figūra*, sujaukianti

* Sapnų aiškinimas (*vok.*).

dainavimo *kalbą*, neutralizuojama tik per dainavimo *muzikinį užrašymą*. Čia dar kartą sukuriama įtampa tarp atvaizdavimo (*figural*) ir tekstualumo, tačiau jau apsikeitus vaidmenimis: *muzikiniam* (*le musical*) [lygmeniui] *esant labiau antriniam, o šnekamajam* (*le parlé*) *– labiau pirminiam*.

Bendrai paėmus, *Sekvencija* atsiskleidžia kaip sudėtinė visuma: šnekamosios kalbos epizoduose dekonstrukcija yra tokia stipri, kad komunikacija tampa neįmanoma, kitaip tariant, antrinio proceso momentai įgauna atvaizdavimo momentų vertę; tuo tarpu dainuojamuose epizoduose dekonstrukcija yra tiksliai apskaičiuota (būtent juose tekstas yra labiausiai atpažįstamas), o atvaizdavimo momentai (jei melodija, ritmas, harmonija priskiriami muzikinei ekspresijai), veikiantys kaip antrinė zona, yra artikuliuojami. Dioniso riksmas ten, kur girdime Apolono žodžius; ir atvirkščiai, apoloniškoji harmonija ten, kur girdimas bakchiškas šėlsmas. Taigi – dvigubas apvertimas.

Ne tik apverčiamas šnekamajai sferai priklausantis atvaizdo/diskurso santykis (atvaizdavimo naudai), bet ir dainuojamoje sferoje ima dominuoti retorika. Pirmosios sferos formulė būtų tokia: kalbà nekalba – ji yra patosas arba užuojauta; antrosios – tai, kas kalba, yra muzika. Taigi reikia įsisąmoninti, kad muzikinės formos „klasicizmas" atlieka labai precizišką vaidmenį – jis turi nurodyti *perkėlimą*, šįsyk itin svarbų, atitinkamose abiejų sričių funkcijose. Riksmu paversta kalba meta iššūkį komunikacijai bei informacijai, verčia permąstyti lingvistinių pranešimų sukeičiamumą, sutrikdo kodus bei ryšio tinklus, garantuojančius išverčiamumą ir komunikabilumą. Berio rašo: „Mano supratimu, *Veidas* yra mano įnašas radijui, kuris yra dosniausias nenaudingų žodžių tiekėjas". Žodžiai kalba tik tuomet, kai jie dainuoja; be muzikos žodžiai nutyla. Tai kalbanti muzika.

Tokia yra bent jau viena iš klausymo galimybių. Ji neišduoda didžiojo vaidmenų perkėlimo, bet galbūt reikėtų tai išgirsti dar kartą. Jei diskursas pasenęs, tai ne tik dėl nesaikingo vartojimo, kuriuo pasižymi šiuolaikinė kapitalistinė visuomenė, o tai, į ką nusitaiko Berio, yra ne tik „civilizacija", kurioje viskas paverčiama žodžiu tam, kad būtų įmanomi mainai. Sutrupintos frazės ir žodžiai, derinami su dainuojamomis atkarpomis, kurių pavyzdžiu yra finalinis „*to sing, to sing*", paliudija dar ir kitą lūžį. Diskursas-riksmas sukelia stiprią energijos iškrovą, įtampos prisodrinimą afektais; šalia jo dainavimas sukuria santūrumą ir taiką. Ar tai sutaikymas?

Palyginkite tai su Rousseau, aprašančiu kalbą, kuri, kaip spėjama, yra pirmapradė: „Kadangi natūralūs balsai yra neartikuliuoti, žodžiai turėjo būti

mažai artikuliuoti; būtų pakakę keleto įterptų priebalsių, panaikinančių balsių sambalsius, kad jos virstų tekančiomis ir lengvai ištariamomis. Tuo tarpu garsai, priešingai, turėjo būti labai skirtingi [...]; kadangi balsai, garsai, akcentas ir skaičius yra duota gamtos, mažai vietos lieka tradicinėms artikuliacijoms, taigi mes verčiau dainuotume, užuot kalbėję [...]. Ši kalba [...] atmestų gramatines analogijas tam, kad prisišlietų prie garsų eufonijos, harmonijos bei grožio" (IV sk.). Būtent Rousseau sutaiko pirminį su antriniu – šios natūralios kalbos fantazme, kalbos be *articuli*, kalbos be tėvo, be kastracijos. Berio atveju sutaikymas yra neįmanomas, artikuliuota kalba suskaido motiniškos muzikos universumą į dvi dalis, ir mes nesame pajėgūs sujungti šiuos gabalus, dainuoti kalbant: dainavimas nėra kažkas daugiau nei gryna ir paprasta kalba, o aistra geriausiai save išreikšti gali tik *infrastruktūrinėje* žodžių netvarkoje. Mes išties esame savotiškame XVIII amžiuje, tam tikros kultūros pabaigoje, mes tikrai pakeisime pasaulį ir gyvenimą, tačiau tik sutaikymo ideologijos nebesugrąžinimo kaina. Tokia yra Berio *dvigubo* apvertimo, išsaugančio pleištą tarp dviejų „kalbų" – kaip kad Freudas tarp dviejų procesų, – prasmė.

Paskutinis žodis. Muzikinės „plotmės" atskyrimas yra kapitalistinio diskurso dalis. Parodyti patoso ir logoso cezūrą klausymui skirtų vietų *viduje* reiškia sutikti su geismo cenzūra paskirstant socialinius vaidmenis, reiškia laikyti dekonstrukciją jai leistinoje vietoje. Nepakanka, kad įvykis būtų tam tikros srities įvykiu – dabar reikia, kad pati sritis taptų įvykiu. Paleiskite, neįspėję, *III sekvenciją* per Nanterro universiteto[1] garsiakalbius, Saint-Lazare'o stotyje, Billancourt'o gamyklose. Jūs padėsite visiems: darbui, muzikai, Berio ir mums.

Versta iš: Jean-François Lyotard, Dominique Avron, „'A few words to sing': Sequenza III", in *Musique en jeu*, 1971, p. 30–44.
Vertė Vita Gruodytė.

[1] Vienas iš Paryžiaus universitetų, Nanterro priemiestyje esantis *Université Paris-X*.

NAOMI CUMMING

Tapatinimosi siaubai: Reicho *Skirtingi traukiniai*[*]

Pusantro tūkstančio žmonių jau keletą dienų ir naktų važiavo traukiniu: po aštuoniasdešimt kiekviename vagone. Visi jie gulėjo ant savo bagažo – varganų privačios nuosavybės likučių. Vagonai buvo tokie perpildyti, kad blyški aušra vos skverbėsi pro langų viršų. Kiekvienas vylėmės, kad traukinys vyksta į kokį ginklų fabriką, kuriame mus panaudos kaip priverstinę darbo jėgą. Nežinojome, ar tebesame Silezijoje, ar jau atsidūrėme Lenkijoje. Garvežys švilpė šiurpiai, tarsi, pajutęs užuojautą, šauktųsi pagalbos savo nelaimingam kroviniui, kurį jam buvo skirta nugabenti į pražūtį. Vienu metu traukinys atliko manevrą, matyt, artėdamas prie pagrindinės stoties. Staiga pro sunerimusių keleivių gretas prasiveržė šūksnis: „Antai ženklas, Aušvicas!". Visų širdys akimirkai sustojo plakę. Aušvicas – jau pats pavadinimas reiškė visa, kas siaubinga: dujų kameras, krematoriumus, žudynes. Lėtai, kone dvejodamas traukinys judėjo toliau, tarsi būtų norėjęs kiek tik įmanoma ilgiau apsaugoti savo keleivius nuo kraupaus suvokimo: Aušvicas![1]

Pirma dalis. Žaidžiantys traukiniai: prievarta

Įžanga

Klausantis *Skirtingų traukinių* įžanginės dalies ne paslaptis, kad styginių kvarteto atliekami repetityviniai dariniai – keturis kartus įrašyti ir sykiu atgaminami – turėtų vaizduoti traukinio judėjimą. Ne tik kūrinio pavadinimas, bet

* Steve Reich *Different Trains* (1988) styginių kvartetui ir fonogramai (versija styginių orkestrui 2000 m.).

1 Victor E. Frankl, *Man's Search for Meaning*, trans. Ilse Lasch, New York: Simon & Schuster Pocket Books, 1963, p. 12–13.

ir papildomos užuominos į geležinkelio pervažos įspėjamuosius varpelius bei pats traukinio signalas parengia klausytoją šiai reikšmei. Akimirkai sugretindami šiuos elementus, kartojami dariniai įgyja reikšmę, kuri nėra grynai techninė, nėra tiesiog nuoroda į traukinį. Viską nustelbiančio mechaniško judėjimo patirtis gali taip įtraukti klausytoją, kad sukeltų mintį apie primityvesnį „važiavimą"* (*drive*) – nevalingą judėjimą, įtraukimą į tai, kas yra anapus asmens kontrolės. Sąsajas su šiuo judėjimu sustiprina galimas empatinis atsakas į balsų partijose sukurtus ir instrumentų imituojamus gestų darinius. Balsų tembrai, tarties aiškumo formos ir kartojimo galia – viskas prisideda prie jų emocinės reikšmės. Be to, pasakojamasis vokalo partijų turinys kuria nuorodą į istorines realijas, kurios iš pirmo žvilgsnio atrodo tiesiog nostalgiškos, tačiau žvelgiant giliau virsta nenusakoma trauma.

Pirmoje šio straipsnio dalyje mėginsiu panagrinėti įtampas tarp pozicijų, kurias, reaguodamas į Reicho „traukinį", gali užimti klausantis subjektas. Šią analizę grindžiu klausymosi patirtimi, o ne partitūros (kurios nemačiau) studijomis, ir atsižvelgdama į tą patirtį darau prielaidą, kad kūrinio turinio supratimui svarbios tiek kūniškos, tiek emocinės reakcijos. Tie muzikos analizės metodai, kurie susitelkia išskirtinai ties partitūros savybėmis, gali šalintis nuorodų į kūno judėjimo padėtį (kaip muzikos poveikio klausytojui pasekmes, o ne „pačioje muzikoje" įkūnytos reikšmės aspektus). Mano manymu, toks „muzikos" atskyrimas nuo „klausančio subjekto" yra klaida. Pavyzdžiui, judėjimo tipai, kuriuos primena repetityviniai dariniai, nėra vienareikšmiškai kažkas „partitūroje", ką būtų galima tyrinėti nesiremiant kūno judėjimo tipais, bet taip pat jie nėra ir nepataisomai „subjektyvūs" (visiškai nulemti klausytojų asmeninių savybių). Nors baimė dėl subjektyvumo sąlygotų atsitiktinumų gali kliudyti remtis galimomis klausytojo kūno padėtimis, ji yra menkai pagrįsta, nes elementarus ritmo pojūtis yra stilistiškai apibrėžtas ir atspindi tą atsako tipą, kai bendruomenė kažką patvirtina kaip stilistiškai tinkamą. Todėl nuoroda į konkretaus ritminio modeliavimo keliamo „jausmo" pobūdį neturi būti interpretuojama kaip automatiška nuoroda į išskirtinę kokio nors individo reakciją. Kaip tik dėl šios priežasties džiazo muzikantai gali remtis ritmo „pojūčiu" arba jo „pulsacijos" kokybe, vartodami kūno atsaką kviečiančią kalbą – nors ir netu-

* Čia ir toliau straipsnio autorė pasinaudoja anglų kalbos žodžio „*drive*" daugiaprasmiškumu, vartodama jį kasdiene („važiavimas", „veržlumas" ir kt.), psichoanalitine („potraukis", „vara") ir muzikine („pulsacija", „įtraukiantis ritmas" ir kt.) prasmėmis.

rėdami omenyje jokio konkretaus klausytojo. Taip ta muzika, kuri suprantama pirmiausia per gebėjimą tinkamai pagal ją judėti, intersubjektyviai jungia bendruomenės narius. Ir kiek jų atsakas į tam tikrą ritminį „pojūtį" yra bendras, tiek galima teigti, kad jie kažkaip geba patirti emocines to „jausmo" (kurį gali pajusti ir kiti) konotacijas. Tačiau bendra judėjimo patirtis dar nereiškia, kad emocinės klausytojų reakcijos bus visiškai vienodos; prieš atskleisdami įvairiausias su tuo ritmo pajautimu susijusias emocines galimybes, pirmiausia turėtume dar skirti laiko teoriniams svarstymams.

Psichoanalitinė semiotika ir Reicho Traukiniai

Žvilgsnis į muzikinę signifikaciją iš psichoanalitinės perspektyvos praverčia aiškinantis, kokiu būdu bendrai vartojami ženklai, tokie kaip „traukinys", gali funkcionuoti kaip labai skirtingų afektyvių repetityvinės muzikos patirčių sąlyčio taškas. Ši Davido Schwarzo[2] pasiūlyta interpretacija yra, be abejo, spekuliatyvi, tačiau ganėtinai pagrįsta. Trumpai tariant, argumentas už psichoanalitinę traukinio interpretaciją yra toks: traukinio judėjimą sudarantys repetityviniai ritminiai dariniai „patraukia" tiek, kiek jie atrodo tarsi skatinantys savo pačių tąsą. Savo trauka jie gali būti susiję su „potraukio" samprata Freudo mąstyme – su nuasmenintu savasties aspektu (Id arba Tatai), kuris išreiškia primityvius impulsus, esančius iki „Aš" (ego) išsiskyrimo. Ritminius mainus galima suprasti kaip svarbų santykio (ankstyvoje vystymosi fazėje) tarp savęs („Subjekto") ir pirminio Kito aspektą[3]. Tiek, kiek „varomoji" (*driving*) ypatybė girdisi ritme ir kiek į ją įsitraukia klausytojas, ji gali sužadinti ne tik psichologiškai primityvaus „neįveikiamo potraukio" pojūtį, susijusį su šios fazės troškimais, bet ir antrojo lygmens reakciją į jį. Kartą sužadintos, prieštaringos reakcijos į regresyvią būseną yra visiškai nuspėjamos. Simpatinio įsiliejimo į muzikos kaip Kito ritmus patirtis (tokia intensyvi, jog tampa įmanoma regresija) gali suteikti pasyvų malonumą. Tačiau tas pats pasyvumas gali tapti nepageidautina grėsme savai autonomijai, jeigu jis juntamas kaip kažkas nevalingai primesta, kaip prievartinė regresija, sutrikdanti bet kokį savitvardos ir savikontrolės

[2] David Schwarz, „Listening Subjects: Semiotics, Psychoanalysis, and the Music of John Adams and Steve Reich", *Perspectives of New Music*, 31, Summer 1993, p. 24–56.

[3] Žr. toliau komentarus apie Juliją Kristevą.

pojūtį. Klausantis muzikos, ši nemalonaus pobūdžio reakcija gali kilti tuomet, kai besiklausantis Subjektas beveik nebeturi laisvės ištrūkti, nes jo ar jos instancijai kelia pavojų juntama tam tikro motorinio ritmo prievarta. Kai kurių klausytojų bjaurėjimasis netgi įžangine Reicho kūrinio dalimi rodo antipatiją depersonalizuojančiai prievartai, nepaisant to, kad kiti tos muzikos elementai veikiau užsimena apie nostalgiją. Stiprų šio kūrinio poveikį daugiausia lemia jo gebėjimas kartu sukinkyti pasibjaurėjimą keliančią konotaciją ir jos malonų papildą. „Traukinys" puikiai tinka nurodyti „potraukiui" (*Zug*), sukeliančiam pasyvumą, kuris gali būti malonus arba destabilizuojantis.

Šis psichoanalitinis aiškinimas apie neįveikiamą ritmo trauką atkreipia dėmesį į kintamą emocinę konotaciją, nepriklausančią nuo ritmo sąryšio su kitais kūrinio elementais. Vis dėlto neginčytina, kad Reicho atrinkti teksto fragmentai aiškiai nukreipia į raminančios nostalgijos ar siaubo būsenas, būdingas skirtingoms kūrinio dalims. Negrėsmingą repetityvinių ritmų potencialą nurodo jų susiejimas su mielu vaizdiniu: pasivažinėjimu garo traukiniu kažkada praeityje. Nostalgija prarastai praeičiai ypač sustiprina pasyvumo ir atogrąžos į ankstesnį laiką jausenas (tai tarytum pramoginė kelionė atnaujintu gariniu traukiniu). Reicho traukinių atveju tokią nostalgiją galima pažadinti per vaizduotę, nesvarbu, ar klausytojas iš tikrųjų buvo važiavęs ketvirtojo dešimtmečio traukiniais, ar ne. Susietas su niūresniu priverstinio pasivažinėjimo vaizdiniu, traukinio „veržlumas" dar aiškiau virsta grėsminga savo beasmeniškumu galia – nekontroliuojama tų, kurie nuo jos priklauso. Ten, kur kelionės subjektų daug, jų tekstuose įsiterpia tušti lapai, o unifikuojančio ritmo depersonalizacija tampa dar aiškesnė ir labiau trikdanti.

Pats Reichas interpretuoja konotacinį repetityvumo matmenį be aiškios nuorodos į psichoanalizę, tačiau jo komentarai šia tema gan įdomiai siejasi su depersonalizuojančio potraukio samprata. Straipsnyje „Muzika kaip laipsniškas procesas (Music as a Gradual Process)" Reichas pabrėžia, kad kuriant repetityvinę muziką slopinami individualūs įpročiai, ir priskiria pasikartojimui galią nukreipti dėmesį nuo to, kas individualu, į žmogų užvaldantį beasmenį procesą. „Susitelkimas į muzikinį procesą", jo nuomone, įgalina „tą dėmesio perkėlimą nuo *jo*, *jos*, *tavęs* ir *manęs* tolyn link *tai*"[4]. Čia minima depersona-

[4] Steve Reich, „Music as a Gradual Process", 1968, in *Writings about Music*, New York: New York University Press, 1974, p. 11. Nors nereikėtų manyti, kad *Skirtinguose traukiniuose* išsaugomi tie patys prioritetai, kuriuos Reichas išsakė komentuodamas savo ankstesnes kompozicijas, vis dėlto nagrinėjant šį kūrinį jie suteikia atramos tašką.

lizacija yra pozityvi savęs peržengimo vertybė: ne neigiamai vertinama savęs ir kito skirties netektis, o būdas išcentruoti, pripažinti, kad „saviraiška" nėra negincytinas estetinis tikslas. Perėjimą nuo „išraiškingos žmogaus veiklos" į didesnio beasmeniškumo būklę – kaip istorinį stiliaus pokytį, įkvėptą meditacinių praktikų, kurias būtų galima asocijuoti su afrikietiška muzika ar Balio gamelanu, – Reichas laikė priešnuodžiu Vakarų subjektyvizmui[5]. Motoriniai mašinų ritmai jam pasitarnavo kaip įrankis išplėtoti šiai alternatyviai estetikai, kuri galėtų depersonalizuojančią repetityvinio judėjimo tendenciją (net jei ji primesta iš išorės) kaip nors pajungti „aukštesniam" tikslui. Viename 1971-ųjų interviu Reichas išreiškė aiškų susidomėjimą „mašinas mėgdžiojančių žmonių" veikla – ne kaip „liguista kelione", bet kaip kažkuo, kas galėtų būti „psichologiškai labai naudinga ir netgi malonu". Šiose pastabose galima įžvelgti keistą judėjimo sumechaninimo ir mėgavimosi neapibrėžtu dvasingumu sąjungą, pagrįstą savęs-tobulinimu per savęs-netektį. Įtempti šios sąjungos santykiai ima dar labiau erzinti prisiminus, jog mechaniškus fabriko darbininko judesius Marxas laikė „susvetimėjimo" šaltiniu – anaiptol ne savęs tobulinimo forma, o individualios laisvės slopinimu. Jeigu tokie judesiai psichologiškai taip pat siejasi su regresyvumo aspektais, tai jų daugiareikšmės konotacijos tampa visiškai aiškios. *Skirtinguose traukiniuose* Reichui reikia išryškinti šias dviprasmiškas asociacijas, susiejant repetityvinius judėjimo pavidalus su istorinio pasakojimo fragmentais. Tie patys depersonalizacijos aktai, kurie, esant tam tikroms sąlygoms, priverstinai išblaško nesveiką vakarietišką kliedėjimą asmenybe, kitomis aplinkybėmis gali smurtingai atimti tapatybę, nes žmones tarsi išorinė jėga laiko kažkokio „tatai" gniaužtai.

Kelionės traukiniu „Tatai" neišvengiamai turi atlikti daugeliu atžvilgių dviprasmį vaidmenį. Nors Freudo teorijoje „tatai" yra galia subjekto viduje, skatinanti nevalingus poelgius, ji taip pat gali pasirodyti kaip galia subjekto „išorėje" – „būtinybė" per prievartą. Regresyviai lengvai „traukiamas" ir „nešamas pasroviui" ar „varomas" kančiose – bet kuriuo atveju subjektas privalo derėtis su ne itin integruota ir nelabai kontroliuojama esybe. Nusviestas į istorinę plotmę šitas „tatai", šis gimdantis pasyvumas, neišvengiamai įgyja etinį atspalvį. Vadinamosios istorijos „galios" pasirodo kaip judesiai anapus istoriškai atsakingų subjektų – veiksmus skatinantys judesiai, kurie stumia nuosavybės teisių netekusias grupes į baisų priverstinį pasyvumą. Nepaliaujamai judantiems Reicho

[5] Steve Reich, „An Interview with Michael Nyman", *Musical Times*, 112, March 1971, p. 230.

skirtingiems traukiniams pavyksta perteikti šį galios mastą. Tačiau karo destruktyvumas neišsemia jų šalutinės reikšmės. „Tatai" – traukinio eiga – kartu yra tas tolydumas, kuris atgaunamas destrukciją lydinčiame judesyje, kai vėl pasigirsta Naujojo Pasaulio traukiniai.

Vienas iš būdų toliau tyrinėti reagavimo į repetityvinius darinius psichologines įtampas – pasitelkti psichoanalitines Jacques'o Lacano ir Julios Kristevos teorijas, kurios Freudo ankstyvosios vaiko raidos interpretacijas įtraukia į dialogą su semiotinėmis sąvokomis, perimtomis iš Ferdinando Saussure'o, Charleso Pierce'o ir kitų autorių. Poslinkį psichoanalitinės minties link analizuojant repetityvinius procesus pasiūlė Schwarzas[6], kurio požiūrį į prancūzų psichoanalitinę literatūrą paveikė Kajos Silverman knyga *Akustinis veidrodis* (*The Acoustic Mirror*)[7]. Schwarzo teorija pritaikoma labiau orientuojantis į Kristevą nei į Lacaną, bet norint išties suvokti Kristevos idėjų esmę būtina jas susieti su Lacano įžvalgomis, kurios bus trumpai apžvelgtos vėliau. Kitas galimybes interpretuoti objektus-kultūroje žvelgiant per Lacano prizmę yra ištyrinėjęs slovėnų filosofas Slavojus Žižekas, kuris gausiai remiasi kino pavyzdžiais; jo tekstas taip pat bus pacituotas vėliau, kaip priemonė „traukiniui" interpretuoti.

Lakaniškosios teorijos svarba glūdi iš Freudo perimtame gebėjime išplėtoti santykio, kuris gali užsimegzti tarp interpretuojančio subjekto ir „kito" (interpretuojamo dalyko), tipus, nurodant skirtingus emocinio įsitraukimo į tą santykį būdus. Bendriausi klausimai, kuriuos knieti pateikti Lacanui, yra tokie: „Kaip aiškinimas apie 'objektinius santykius' – subjekto formavimąsi per santykį su motina ir jį supančiais daiktais – pasitarnauja kaip galimas kito santykio – besiklausančio subjekto santykio su muzikos kūrinio aspektais – modelis?" ir „Kaip klausymosi nuostatose atsispindi Lacano išvardintos skirtingos raidos pakopos?". Aptarkime tris galimas nuostatas: Klausytojas A užima dalyvaujančio įsitraukimo į repetityvinius procesus, kuriuos jis pakaitomis patiria kaip raminančius arba siaubingus, poziciją. Jis panyra į ritmą, leisdamas šiam jo kūne sukelti nesąmoningus judesius ir daryti įtaką jo emocinėms būsenoms. Klausytoją B [moterį] labiau domina iš vokalinių įstojimų išvestų motyvų formavimas. Vokalines formas ji atpažįsta kaip tokias, kurias

6 Schwarz, „Listening Subjects".

7 Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: Theories of Representation and Difference*, Bloomington: Indiana University Press, 1988.

ji pati lengvai galėtų ištarti, ir tapatinasi su tuo, ką mano esant perteiktomis emocinėmis būsenomis – netgi paversdama vos pastebimus judesius, mėgdžiojančius jos girdimą „gestinį" judėjimą, muzikiniais fragmentais. Klausytoja C užima labiau objektyvuojančią poziciją, atpažindama „traukinį" kaip vaizduojamą daiktą. Ji nepasineria į ritmingą judėjimą ir nesitapatina su įsivaizduotomis emocinėmis būsenomis – jai labiau rūpi suskirstyti garsus pagal kategorijas, kaip žyminčius konkrečius objektus, arba suklasifikuoti juos pagal tai, kokius jai žinomus minimalistinius kūrinius jie primena. „Pasinėręs" į ritminį pulsavimą klausytojas A, galima sakyti, įžengia į būseną, kurioje psichologiškai primityvūs potraukiai juntami, tačiau atvirai neatpažįstami ir neobjektyvuojami. Klausytoja B, vaizduotėje tapatindamasi su jos girdimų balsų gestiniais judesiais, kitame atpažįsta kažką sava, nesukdama sau galvos dėl to, kad šiame „atpažinime" slypi iliuzija. Tariamoji nuosaka jai leidžia prisiimti patirtį, kurios ji neišgyveno tikrovėje. Klausytoja C – įpratusi atsitolinti nuo visko, – užuot „pasimiršusi" kūrinyje, nenustoja galvojusi apie tai, kaip tasai kūrinys siekia save pateikti. Jeigu šie trys klausytojai būtų sugretinti su tipiškiausiomis Lacano trijų raidos pakopų nuostatomis, būtų galima teigti, kad jie iliustruoja „tikrovės" (*real*), „įsivaizduojamą" (*imaginary*) ir „simbolinę" (*symbolic*) plotmes. Žinoma, tai nėra būsenos, kurias būtinai reikėtų priskirti konkrečiam klausytojui, o tik galimos nuostatos, kurias skirtingu metu gali prisiimti tas pats klausytojas.

Tiktai „tikrovės" nuostatai reikalingas papildomas komentaras. Lacano teorija užsimena, kad žvelgiant kalboje egzistuojančio subjekto akimis, tai, kas esti iki „simbolinės" pakopos, yra nepažinu ir nereprezentuojama. Kartą patekus į simbolinę pakopą, iš jos nebegalima pasprukti, o ankstesnių pakopų liekanos gali pasirodyti tik vartojant tam tikros aiškiai išreikštos „simbolinės" schemos (kaip kad kalba) žodyną – pasirodyti ne standartiniu būdu, bet kaip tam tikras įsibrovimas, išduodantis neišsakytus geismus[8]. „Tikrovė" yra tai, kas

[8] Jacques Lacan, „The Subject and the Other: Alienation; Aphanisis", in *Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, ed. Jacques-Alain Miller, trans. Alan Sheridan, Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1977. Tai pasirinkimas tarp „būties" ir „prasmės", tolygus pasirinkimui tarp „pinigų arba gyvybės", kai pasirinkus vienintelę realią alternatyvą – prasmę/gyvybę – prarandama tai, kas turėta anksčiau – būtis/pinigai (p. 211–212). Pasirinkti buvimą paženklintam, įžengti į signifikacijos santykį, – vadinasi, pasirinkti ankstesnės „būties" patirties praradimą; tačiau šitos alternatyvos nesugebėti pasirinkti reikštų negyventi prasmingai kaip „subjektui".

esti anapus kalbinės reprezentacijos, kitaip tariant – „prasmė". Lakaniški Kristevos pasvarstymai atveria erdvę tos „tikrovės", viduje, ir ši erdvė leidžia atviriau imtis nekalbinių signifikacijos būdų. Kristeva pabrėžia kūno judesius ar „potraukius" esant pagrindiniais (dar nesusiformavusio) subjekto sąmonės vienetais ir dažnai apibūdina juos pasitelkdama nuorodą į muzikinį ritmą (neaiškiai apibrėžtą) kaip priemonę, kurios dėka tie potraukiai gali būti paženklinti. Raidos pakopą, kurioje tie ritmai dominuoja, ji vadina „chora"[9]. Muzikiniai ritmai, kai jie sistemiškai ir sąmoningai sutvarkyti, esti „simbolinės" srities dalis, tačiau Kristeva kelia hipotezę, kad jie išsaugo gebėjimą sužadinti iki-artikuliuotos būsenos aspektus: būsenos, kai esi gaubiamas motinos judesių ir garsų.

Skirtingų traukinių *repetityviniai dariniai kaip regresyvios būsenos sukėlėjai*

Skirtinguose traukiniuose tokie iki-simbolinės būsenos pėdsakai patiriami dėl kartotinės figūracijos. Schwarzas teigia, kad šiame kūrinyje „Reichas sukuria garsų gaubto iliuziją per audinį, kuris perša vidinį, nekontroliuojamą panirimą į repetityvinius skambesių fragmentus *ir* kartu įkyrią, išorinę, ikonišką traukinių reprezentaciją" (40). Kaip jau buvo aptarta, ritminis *ostinato* aspektas skatina įsitraukimo formą, kuri yra tiesiogiai įkūnijama – kinestetinio judėjimo formą. Išvertus į Kristevos kalbą, taip per panirimo į garsą būseną („garsų gaubtą") reiškiasi „chora". Tarp muzikinių procesų *ostinato* yra vienas iš mažiausiai tinkamų būti reprezentuojamas kaip užbaigtas „vienetas", muzikinis „objektas". Nors čia galima nesunkiai aptikti pagrindinius kartojimo vienetus, aukštesni struktūros lygmenys nėra sutelkti į hierarchinį darinį, vedantį į aiškų užbaigos tašką (kaip kad daugelio tonalių frazių ritmuose) – nebent tik tiek, kiek tempo pokyčiai girdimi kaip segmentacijos. Todėl *ostinato* gali būti pavadintas „procesu", bet ne išskirtas kaip atskiras objektas, lygiavertis subjektui. Jeigu norėtume jį apibūdinti erdvinėmis sąvokomis, tai būtų tolydumas „žemiau", „virš" ar „aplink" klausytoją (priklausomai nuo to, koks tono aukštis jam priskirtas daugiasluoksniame kvartete), o ne kažkas, ką galima „apgaubti" apibendrinančia fraze ar kieno atžvilgiu galima įgyti kontroliuojančią distanciją. Veikiau tai kažkas, kas apgaubia klausytoją.

[9] Julia Kristeva, „Revolution in Poetic Language", in Toril Moi, ed., *The Kristeva Reader*, Oxford: Basil Blackwell, 1986, p. 92.

Mintis apie traukinį kaip įtraukiantį (ar atspindintį) kūno judėjimą leidžia šiek tiek giliau patyrinėti, ką reiškia atsidurti judėjimo „viduje". Platus diapazonas, kurį aprėpia *ostinato*, atveria muzikinę erdvę: pirmiausia aukštesniais registrais, po to – viduriniais ir žemesniais. Interpretacinis susitapatinimo su judėjimu posūkis, išlaikant žinojimą apie traukinį, gali būti išplėstas save kaip klausytoją įkurdinant registrų erdvės „viduje". (Tikrų buvimo traukinyje patirčių analogas būtų žinojimas, jog judama, sustiprintas žvelgiant į pro šalį pralekiančius telegrafo stulpus „virš" savęs ir juntant atitinkamą judėjimą „po" savimi.) Atverti šią galimą klausytojo padėtį naudinga, nes ji nurodo, kaip reikėtų aiškinti labai skirtingas emocines reakcijas į *ostinato* patirtį – netgi kūrinio pradžioje, žodinėms replikoms dar nespėjus įnešti siaubo elemento. Laikant duotybe tai, kad individo raidos eigoje „ikisimbolinės" būsenos tiesiogiai nėra pažinios (jas galima atkurti tik žvelgiant akimis to, kuris jau spėjo apsigyventi simboliškai išskirtame pasaulyje), galimybė patirti ankstesnę nei kalbinė kompetencija būseną, esančią iki „savęs" ir „kito" išskyrimo, gali kelti labai prieštaringus jausmus. Reakcija gali būti pasitenkinimas arba priešiškumas – priklausomai nuo to, kaip subjektas vertina tariamą išskirto aš netektį. Pasak Silverman, kai tokia būsena simuliuojama filme, ji gali sukelti ne tik „infantilios pilnatvės ir palaimos" fantaziją (akivaizdžią jos aptariamų filmų kritikų pastabose), bet ir visiškai priešingą „viziją, kad esi visiškai prarytas, bei tos vizijos keliamą paniką". *Traukiniuose* panirimo – jeigu panyrama – sužadinta emocija galėtų nulemti klausytojo subjekto-pozicijos šio kūrinio atžvilgiu pasirinkimą (tiek, kiek ji/s yra laisva/s rinktis). Tam tikras užuominas apie galimą reakciją pasiūlo tekstas ir jį lydintys garsovaizdžiai. Pirmoji kūrinio dalis, rodos, šaukiasi raminančios atogrąžos į ankstesnių laikų – istorine ir (galbūt) individo raidos prasme – nostalgiją. Antroji dalis savo pasakojimais apie holokaustą tapatybės praradimo siaubą daro beveik neapsakomą, kaip kad žmonių traukinyje išgyventas siaubas.

Ši ypatinga „pulsacija" (*groove*) savo motoriniu pobūdžiu tam tikrais atžvilgiais sutrikdo kūno ritmą. Klausytojas, kuris mechanišką judėjimą patiria kaip trikdantį, gali jį eksternalizuoti kaip „potraukį", kaip nuasmenintą „tatai". Mąstant lakaniškai, ritmingas kartojimas juntamas kaip „tatai", nes tai yra įsibrovimas kažko, ko neįmanoma iki galo pažymėti ar kontroliuoti, kažko, kas egzistuoja savarankiškai.

Žižeko kultūrinė lakaniškosios Tikrovės interpretacija

Lacanas, „tikrove“ laikydamas tai, kas iš išorės braunasi į signifikacijos procesą, ypač gerai užfiksuoja šitą momentą, taip viena sąvoka įvardydamas dar neišreikštą būseną ir kartu atsaką eksternalizuotai „tikrovei“. Kaip kartą patekus į simbolinę pakopą nebegalima iš jos ištrūkti, taip „tikrovė“, arba „ikisimbolinė“ būsena, yra „nepažini“ už reprezentavimo konvencijų ribų. Nagrinėdamas neatremiamų, mechaniškų „potraukių“ išorinę raišką, Žižekas analizuoja, kaip šis tikrovės elementas gali pasirodyti susimbolinimo terpėje. Potraukius būtina skirti nuo tam tikrą apibrėžtą tikslą turinčių (ir išreiškiančių oidipišką momentą, taigi, Lacano požiūriu, susimbolinimą) „geismų“, nes jie tęsiasi nepaisant geismo. Tarsi Arnoldo Schwarzeneggerio *Terminatoriaus*, potraukio negalima sustabdyti. „Tai, kas priešinasi sudialektinimui, yra ne kas kita kaip reikalavimas, neįtrauktas į geismo dialektiką“[10]. Paprasti reikalavimai nesipriešina refleksyviam apsvarstymui, tuo tarpu „potraukis, atvirkščiai, atkakliai kažko reikalauja; į dialektinį gudravimą negalima įtraukti būtent 'mechaniško' primygtinumo: aš kažko reikalauju ir, nieko nepaisydamas, laikausi savo iki galo“[11].

Ritmo sumechaninimas *Skirtinguose traukiniuose* gali paaiškinti ir atsaką empatiniu kūno judėjimu, ir pasipriešinimą, keliamą pojūčio, kad esi stumiamas pirmyn. Pats šio potraukio susiejimas su išoriniu daiktu – traukiniu – tikslingas: taip suteikiama simbolinė tapatybė kažkam, kas kitu atveju liktų nereprezentuota. Traukinys suteikia aiškų, objektyvų pavidalą „tikram“ potraukiui, kurį galima paženklinti tik tada, kai jis įgauna kultūrinę formą. Čia naudinga Žižeko nuoroda į įvaizdį, Lacano pasitelktą aiškinant procesą, kurio dėka kažkas neįvardijama įgauna regimą pavidalą. Potraukį jis aprašo kaip įgyvendinamą per „kaukę“, su kuria galima sąveikauti, tarsi ji būtų objektyvios tikrovės dalis[12].

[10] Slavoj Žižek, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993, p. 21.

[11] Žižek, p. 22.

[12] „Paprastai šie gryno potraukio įkūnijimai *dėvi kaukę* – kodėl? Atsakymą galbūt padėtų rasti vienas kiek mįslingas Lacano tikrovės apibrėžimas: „Televizijoje“ jis kalba apie „tikrovės grimasą“ (Jacques Lacan, „Television“, *October*, 40, Spring 1987, p. 10). Tad tikrovė nėra neprieinamas branduolys, slypintis po susimbolinimo sluoksniais; ji yra paviršiuje – tiesiog tai tam tikras realybės sudarkymas, kažkas panašaus į Juokdario veide sustingusią šypseną filme *Betmenas* (*Batman*). Juokdarys, taip sakant, yra savo paties kaukės vergas, pasmerktas paklusti jos aklai prievartai, – mirties potraukis glūdi šioje paviršiaus deformacijoje, o ne po ja. Tikrasis siaubas – tai kvaila besijuokianti kaukė, o ne ja pridengtas perkreiptas, kenčiantis veidas“. Žižek, p. 172, antra pastaba.

Traukinio paskirtis ir yra pridengti kauke. Paradoksalus už(si)maskavimo padarinys yra tai, kad „tikrovė" – tas neprieinamas nepaženklinamos prievartos branduolys – aptinkama bespoksanti tiesiai publikai į veidą, – prisidengusi savo kauke, savo objektu, savo „traukiniu". Šis maskavimo(si) aspektas sudaro sąlygas tam tikram mobilumui užimant subjekto poziciją: klausytojas gali rinktis – sutelkti dėmesį į kūno judėjimą ar į jo išorinę reprezentaciją. Tačiau jei traukinys yra kaukė pridengti potraukiui, kurį galima atpažinti tik todėl, kad jis dalyvauja „pulsacijoje", jo kaip objekto eksternalizacija negali būti pilna.

Skirtingų traukinių traukiniai nėra „tik" kaukė psichiniams potraukiams paslėpti, nes jų kaip masinio transporto priemonių istorinę tapatybę užtikrina išoriniai ženklai – garso signalai, sirenos, įspėjantys varpeliai. Be šios išorinės nuorodos nebetektų svarbos dabar patiriamų vidinių, psichinių būsenų susiejimas su prisimintais netolimos praeities įvykiais. Susiejant potraukius su fiziniame pasaulyje aptinkamu objektu, atsiranda galimybė juos „susimbolinti" ir taip nuo jų atsiskirti. Šis žingsnis neturi būti tik neurotiškas nuslopinto „potraukio" neigimas, neigimas to, kad esu motoriškai įtrauktas (nors jį galima suprasti ir taip). Klausantis galimi įvairūs tų būsenų išsidėstymai ar nesutapimai. (Pirmojoje kūrinio dalyje susiliejimas su motoriniu ritmu gali kaitaliotis su „garo traukinio" kaip nostalgijos objekto atpažinimu. Antrojoje dalyje mintis apie objektyvaciją galėtų pasirodyti gerokai patrauklesnė, nes įsitraukimo implikacijos ima varginti.) Pritaikius Leonardo B. Meyerio idėją, kad „tendencija" judėti tam tikra kryptimi pasiekia sąmonę tik tada, kai sutinka kokią nors kliūtį, galima numatyti, kad subjekto užimama pozicija bus atitinkamai koreguojama keičiantis tempui, atkreipiant dėmesį į *ostinato* bei jo kuriamą paskatą. Šiuos epizodus galima išgirsti kaip dalinę segmentaciją arba tolydumo pertrūkį. Tokie pokyčiai, Meyerio nuomone, kaip tik atkreipia dėmesį į nereflektuotą paskatą ir skatina klausti apie jos prasmę[13]. Tomis akimirkomis, kai traukinys atsiduria dėmesio centre, galima spėti, jog čia esama dalinio atsiskyrimo nuo kūno paskatos, nes judėjimas įsimbolinamas kaip priklausantis kažkam „kitam". Šis kitas yra kartu ir potraukio kaukė, ir tikras traukinys.

Tačiau abejotina, kad „traukinio" objektyvacija kada nors būtų tokia pilna, jog visiškai apribotų paskatos trauką. Pakartotinis „atsiskyrimas" nuo susitapatinimo

[13] „Afektas arba juntama emocija kyla tada, kai muzikinio stimulo išjudintas lūkestis – tendencija atliepti – yra laikinai prislopinamas arba sustabdomas visam laikui". Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago: University of Chicago Press, 1956, p. 31. Šis pastebėjimas remiasi geštaltinės psichologijos „palankaus pratęsimo dėsniu".

būsenos galimas kaskart, kai keičiasi traukinio greitis, tačiau neprivalu, kad jis būtų baigtinis. Kalbant Kristevos modelį plėtojančio Schwarzo žodžiais, dalinis atotrūkis iš anksto „formuoja klausantį subjektą" (leidžia įvardinti traukinį kaip kitą), tačiau jo judėjimą vis dar galima justi kaip subjekto veiklą – tarsi vidinio judrumo formą, kuri yra eksternalizuota, bet pilnai nekontroliuojama. Jeigu taip interpretuojama klausymosi metu, nuolat kinta santykis su *ostinato* – kartais *ostinato* gali įpavidalinti paženklinto „traukinio" mįslingumą, o kartais išlikti pasąmoniniu pasyvaus kūno judėjimo efektu (pavyzdžiui, pojūčiu, kad esi judinamas arba „perkeliamas", kuris kyla kaip atsakas į motorinį ritmą)[14]. Prie šių reakcijų būtų galima pridėti ketvirtojo dešimtmečio garo traukinių prisiminimą arba įsivaizdavimą, visiškai eksternalizuojantį bei socializuojantį tai, kas patirta.

Traukiniai kaip nostalgijos objektai

Labiau socialiai apibrėžtą klausymosi poziciją – kai aptinkamas savitas traukinių istoriškumas – suponuoja įrašyti balsai bei įvairūs traukinio garsai. Davidas Harringtonas, aptariamojo įrašo pirmasis smuikas*, atkreipia dėmesį į kultūrinį traukinio įvaizdžio įtaigumą:

> Mano supratimu, šiame kūrinyje esti daugybė lygmenų. Prisimenu, kaip klausiausi įžangos ir galvojau, koks universalus tapo traukinių įvaizdis, bent jau Jungtinėse Valstijose; pavyzdžiui, kiek vaikų bent kartą randa traukinuką po Kalėdų eglute. Reichas čia apčiuopė itin patrauklią idėją.[15]

Įdomu tai, kad pirmasis styginių kvartetą papildantis „balsas" yra traukinio švilpuko, išgaunamas „tikroviškai" (kaip užrašyta), o po to pakeičiamas taip, kad keltų balsavadą tercija, pasižyminčia visomis romantinio ilgesio gestų ypa-

[14] „Interpretacinių ėjimų" idėją iškėlė Stevenas Feldas, išskiriantis dvi muzikinio bendravimo sudedamąsias dalis. „Viena dalis – tai dialektika ar įtampa, kylanti tuomet, kai kas nors atpažįsta ir susidomi garsu-objektu ar garsu-įvykiu laike, kita dalis – interpretaciniai ėjimai, pasitelkiami išdėstant, supainiojant ir išpainiojant šį susidomėjimo ir atpažinimo procesą." Feldas pabrėžia socialinį prasmių konstravimą, tolygų lakaniškam susimbolinimo procesui. „Communication, Music, and Speech about Music", in Steven Feld, Charles Keil, *Music Grooves: Essays and Dialogues*, Chicago, London: University of Chicago Press, 1991, p. 90.

* Žr. išnašą Nr. 20.

[15] Marcia Young, Interview with David Harrington, in Antony Bye, Marcia Young, „Different Trains of Thought", *The Strad*, 102, 1991, p. 999.

tybėmis, aukštyn. Prisijungus žmonių balsams, visas jų dėmesys sutelkiamas į traukinius: „iš Čikagos į Niujorką, iš Čikagos“ [...] „vienas greičiausių traukinių, greičiausių traukinių“. Traukinys tampa „subjektu“, emocionalaus švilpuko dėka beveik apdovanotu gyvo padaro savybėmis, o į jį nukreiptas švelnus balsų dėmesys tą įspūdį tik sustiprina.

Galima numanyti, kad būdas, kuriuo šiame kūrinyje (*ostinato* traktuojant kaip įkūnytą potraukį, užmaskuotą pasitelkiant mechaninį objektą, šiuo atveju, traukinį) pateikiamas skirtingų signifikacijos lygmenų tarpusavio santykis, suteikia papildomų socialinių prasmių. Jei įmanoma įžvelgti atlikėjų ir klausytojų santykio su *Skirtingų traukinių ostinato* panašumą į tikrų individų santykį su istorinėmis kelionėmis traukiniu, tai jis gali tik trukdyti. Atlikėjų ir klausytojų kūnų pajungimas (*entrainment*) mechanizuotam tolydžiam ritmui (kinta tik jo tempas) suteikia galimybę kultūriškai sankcionuotame „varomo“ (*driven*) traukinio kontekste pajusti potraukio beasmeniškumą. Potraukį slepia kontrolės iliuzija, bet dėl savo beasmeniškumo jis iš tiesų yra nekontroliuojamas. Miegamojo vagono mašinisto (*driver*) balso kartojimas rodo, kad jokios galutinės traukinio nuvykimo vietos nėra. „Tatai“ yra subjektas apskritai, o ne individualus kalbėtojas, ir „tatai“ neturi jokio tikslo. Pirmoje kūrinio dalyje važiuojantis traukinys prisimenamas su nostalgija, su nostalgija skelbiama ir apie jo atvykimą, ilgintis kadaise patirtų malonių pasyvių būsenų; bet jau pats pajungimas (toks viliojantis) jo ritmui čia, antroje dalyje, tampa baisios kelionės (kalbant lakaniškai, trauminio „tikrovės sugrįžimo“) sąlyga.

> Steve'as Feldas (Charlesui Keilui): Tavo dalyvavimo samprata nusipelno kritikos, nes dalyvavimą tu tam tikra prasme idealizuoji kaip neleidžiantį susvetimėti, pozityvų, antifašistinį, priešingą norui dominuoti muzikos aspektą. [...]
>
> Charlesas Keilas: [...] tik tiek, kad jis yra fašistinis. [...] Dalyvavimas yra fašizmas. Jis tampa pyne, visi virbai supinami siekiant didesnės stiprybės, muzikinių partijų suma čia svarbesnė nei individai. Kai tai vykdoma pasitelkiant nacijos-valstybės valdymo būdą – baisu. Štai apie ką buvo holokaustas, ir kiekvienas genocidu paremtas nacionalizmas yra, jei nori, apie šitą netikrą dalyvavimą, kai nacija-valstybė paverčia solidarumą valstybiniu aparatu. Taigi tu teisus: kalbėdamas apie dalyvavimą, žaidi su ugnimi. Mano mintis ta, kad mes privalome padaryti pasaulį vieta, kur būtų dalyvaujama tik negausiomis grupėmis, decentralizuotai, paisant įvairių kultūrų, idant niekada nepasikartotų masinės scenos su uniformomis, tankais ir „svetimšalių“ užpakalių spardymu. [...][16]

[16] Steven Feld, Charles Keil, „Dialog: Grooving on Participation“, in Keil, Feld, p. 170.

Antra dalis. Traumuoti balsai

Balsas kaip grūdas ir gestas

Tembras – balso medžiagiškumas. Jei klausytoja/s pirmąją kūrinio dalį interpretavo kaip dalyvavimą „vežančiame" traukinio judėjime (kartu suvokiant, kas yra tas „traukinys"), tai antrojoje dalyje jo/s dalyvavimas gali būti tik trauminis, tarytum pasiduodant persekiojamų žmonių mirties potraukiui. Žinoma, norint pilnai suprasti šį turinį, pravartu žinoti teksto siužetą. Tačiau už teksto nuorodas dar svarbesnė gestinė vokalo intonacija, nes būtent ji yra jaudinančio pasakojimo turinio šaltinis. Štai kaip Harringtonas komentuoja savo reakciją į vieną iš kūrinio balsų:

> Be abejo, ir traukinio garsai, sirenos, švilpukai, varpeliai, ir puikūs balsai, ypač – vagono palydovo. Augau kaip tik tos epochos, kai traukiniuose dar būta vagonų palydovų, pabaigoje, ir prisimenu girdėjęs tokius balsus. Tai taip skambu ir gražu [...], ypač kai jis sako „1939", pačioje dalies pabaigoje. Tą akimirką tai išties pranašauja nelaimę – nepaprastai puiki kokybė.[17]

Intuityvi muziko reakcija į miegamojo vagono palydovo balsą yra reakcija į šio balso *skambesį*, ne į jo pranešimų turinį. Empatinę reakciją sukelia būtent balso grūdas[18] ir jo formavimas. Pranešimų tuštuma tik sustiprina pirmosios dalies susitelkimą į akustinį pradą: šnekamosios nuotrupos Reicho buvo parinktos kaip tik dėl jų garsinių, „muzikaliųjų" ypatybių.

Reicho mėgavimasis grynu amerikietiško balso skambesiu atsiskleidžia viename jo interviu, duotame 1986-ųjų vasarį (prieš du metus iki sukuriant *Skirtingus traukinius*):

> Jei negali paimti ir sustingdyti amerikietiškos šnekos, nes tai padarydamas ją *įšaldysi* arba *nužudysi*, kaip kad sustingdydamas gintare vabzdį sustabdai jo judesius, tuomet verčiau susirask tikrą garsą (amerikietišką šneką) ir pateik jį kaip tokį. Kūriniai *Tuojau lis* (*It's Gonna Rain*) ir *Išeik* (*Come Out*)

[17] Young, p. 999.
[18] Žr. Roland Barthes, „The Grain of the Voice", in *Image – Music – Text: Essays Selected and Translated by Steven Heath*, Glasgow: Fontana, 1977, p. 179–189, taip pat ir šios knygos p. 335–343.

> buvo pavyzdys, kaip galima rasti kažką jau *egzistuojantį* ir pakartojimu suintensyvinti tai, kas savaime yra: jau *esantį* ritmą, *tikrai* egzistuojantį kalbos dainingumą [...] suintensyvinti taip, kad pradėtum girdėti melodiją beveik nepastebėdamas žodžių prasmės.[19]

Gestas kaip išraiškingas įpavidalinimas. Kitą vokalinės signifikacijos aspektą žymi formos suteikimas Reicho parinktų vokalinių fragmentų kontūrams. Žvelgiant lakaniškai, būsenas, kai subjektas visiškai susitapatina su „kitu", visai nesuvokdamas „savęs" kaip atskirybės, galima įsivaizduoti tik kaip egzistuojančias iki atsirandant apskritai bet kokiam pamėgdžiojančiam elgesiui. Atspindėjimo reakcijos į gestą numato empatinį susitapatinimą, bet kartu ir skirtumo tarp savęs bei kito (parengiamąjį) atpažinimą. Ši „atspindėjimo" prasmė skiriasi nuo tos, kurią tyrinėjo Schwarzas: jis pirmiausia domėjosi gerai žinomų stilistinių šablonų atpažinimu kaip stimulu klausytojo savimonei. Tai tokio tipo atspindėjimas, kuris gali įtraukti klausytoją į pasakojimą, leisdamas jam tapatintis su emocinėmis pasakojimo būsenomis, tuo pačiu neverčiant visiškai prarasti savimonės. Nors įsivaizduojamo susitapatinimo būsenoms Lacanas suteikia šiek tiek menkinančią prasmę, idėjos jomis paaiškinti dalį reakcijos į muzikos kūrinį nereikėtų atmesti kaip nepriimtinos etiniu ar individo raidos požiūriais. Pilnai suvokti šio kūrinio poveikį galima tik pripažįstant galimybę įvairiais būdais tapatintis su jo veikiančiaisiais asmenimis.

Skirtinguose traukiniuose balsai veikia trijuose signifikacijos lygmenyse: tembro medžiagiškumas girdimas „gyvuose" įrašuose; gestinį įpavidalinimą sustiprina kartojimas bei instrumentinės imitacijos; simboliškai pabrėžiami žodžiai dėsto fragmentišką pasakojimą. Tad galimybių įsitraukti yra daugybė. Medžiaginės balso ypatybės gali, Silverman žodžiais tariant, atverti „langą" į ankstyvąją raidos stadiją, suponuodamos kalbėtojo esaties betarpiškumą ir susitapatinimo pojūtį. Šį įspūdį sustiprina ta aplinkybė, kad Reichas pasitelkia įrašytus balsus. Girdint juos tarsi kalbančius tiesiogiai, „betarpiškas" šių balsų emocinis turinys skatina empatiją. Vokalinių gestų kartojimas dar labiau slopina jų referentinį turinį, tačiau išryškina gestinį įpavidalinimą. Jautrumą balso tembrui stiprina gesto įsisąmoninimas, iškeliantis „atspindinčio" elgesio galimybę. Tuo tarpu įsisąmoninant imitacines instrumentines partijas,

[19] „Steve Reich in Conversation with Henning Lohner, Stuttgart, February 26 1986", *Interface*, 17, 1988, p. 115.

suteikiančias vokalinio gesto formas paskatą kuriantiems *ostinato* modeliams, šis išraiškingumo matmuo susiejamas su kvazimotorine ritmo pulsacija. *Ostinato* judėjimo įtrauktam ir vokalinio gesto formai bei tembrui empatiškam klausytojui susitapatinimo būsena paprastai reiškia subjekto poziciją. Vis dėlto verbaliniame pasakojime kaitaliojant balsus suteikiama daug galimybių tam tikru mastu atsitolinti: nustatinėjant girdimų balsų skirtumus arba istoriškai kontekstualizuojant įvykius. „Simbolinė“ plotmė nėra visiškai panaikinama: galima ištrūkti iš jos srities ir į ją vėl sugrįžti.

Pasakojimas

Vokaliniais gestais perteikiamas emocijas galima tiksliai išskirti pagal jų tembrą, apibrėžtumą, tempą ir jo pokyčius bei pagal atakos tipą (*staccato* pobūdį). Ypač svarbūs yra pasakojimo greitis ir greitėjimo modeliai, nes, instrumentiškai imituojami, jie daro poveikį „traukinio“ tempo suvokimui. (*Ostinato* modeliai pagreitėja arba sulėtėja prisiderindami prie gestinės dikcijos pokyčių.) Antrosios dalies pasakojamąjį turinį perteikia šis tekstas:

RACHELĖ
(1) 1940-ieji
(2) „per mano gimtadienį“
(3) „vokiečiai įžengė“
(4) „įžengė į Olandiją“

PAULIUS
(5) „Vokiečiai užplūdo Vengriją“
(6) „Aš buvau antroje klasėje“
(7) „Turėjau mokytoją“
(8) „Labai aukštą vyrą; jo plaukai buvo standžiai ir glotniai sutepti briliantinu“
(9) „Jis pasakė: ‘Juodi varnai kadaise užplūdo mūsų šalį’“
(10) „ir parodė tiesiai į mane“

RACHILĖ
(11) „Daugiau jokios mokyklos“
(12) „Tu turi išeiti“

RACHELĖ
(13) „Ir ji sakė: 'Greičiau, eik!'"
(14) „ir jis pasakė: 'Nekvėpuok!'"
(15) „Į tuos gyvulinius vagonus"
(16) „keturioms dienoms ir keturioms naktims"
(17) „ir tada mes važiavome pro tuos keistus pavadinimus"
(18) „lenkiškus pavadinimus"
(19) „Ten daugybė gyvulinių vagonų"
(20) „Jie buvo pilni žmonių"
(21) „Jie nuskuto mums galvas"
(22) „Jie išdegino numerius ant rankų"
(23) „Liepsnos kyla iki dangaus – dūmai"[20].

Dabar aprašysiu, kaip ši dalis plėtojama, ir pamėginsiu apčiuopti, kaip joje susiejami įvairūs signifikacijos aspektai – tam, kad parodyčiau traumą, į kurią gali būti įtraukti klausytojai. Tai ne „techninis" aprašymas: jis pagrįstas mano pačios daugkartinėmis šito kūrinio klausymosi patirtimis. Tik pirma reikia pažymėti, kad daugeliui klausytojų būtina turėti tekstą su šiais žodžiais ir juos sekti akimis – tik taip jie apskritai gali juos išskirti.

Vaiko siaubas suaugusiojo balsu. Pauliaus, Rachilės ir Rachelės atsiminimai skamba lyg vaiko, jie kupini ryškių smulkmenų. Būtent šiais atsiminimais Reichas geba perteikti holokausto siaubą, atkuriamą stebėtinai negausiais žodžiais. Siaubas yra ten, vaikų balsuose tvyrančioje baimėje, kuria aidi vidutinio amžiaus žmonių (tikriausiai perkopusių šeštą dešimtį) balsai[21]. Suaugusiojo balse išnyra vaikas, tarsi atminties akimirkos psichikoje būtų nekintamos, nenumaldomos, neintegruotos. Savo gimtadienį 1940-aisiais Rachelė prisimena su gailaus nusivylimo intonacija: tos dienos invazija buvo jos asmens paniekinimas. Vieno

[20] „Ištraukos iš išgyvenusiųjų holokaustą liudininkų parodymų panaudotos gavus Fortunoffo Holokausto video archyvo, Jeilio universiteto bibliotekos ir Amerikos žydų komisijos, kuriai priklauso Williamo E. Wienerio žodinės istorijos bibliotekos Holokausto kolekcija, leidimus". CD anotacija, *Steve Reich: Different Trains (Kronos Quartet); Electric Counterpoint (Pat Metheny)*, Elektra/Asylum/Nonesuch Records 79176-2.

[21] Trečiame kūrinio įrašo rengimo etape Reichas surinko „holokaustą išgyvenusių Rachelės, Pauliaus ir Rachilės – visi *maždaug mano vienmečiai*, dabar gyvenantys Amerikoje – užrašus, pasakojančius apie tai, ką jie patyrė". CD anotacija, *Steve Reich: Different Trains*.

mažo vaiko nusivylimas sutelkia savyje visos šalies paniekinimą. Okupantai nekviesti atėjo į jos Gimtadienį – ir į Olandiją. Kai ji pakartotinai skelbia „1940-ieji", jos monotoniškam balsui didesnį emocinį apibrėžtumą suteikia alto partijos krintanti mažoji sekunda – gestas, turintis visas graudumo konotacijas, šio intervalo įgytas tonaliuose kūriniuose. Įsijungia sirenos, pasiekia kulminacinį tašką ir kuriam laikui ten pasilieka, po to lėtai leidžiasi, harmoningai derėdamos su kvarteto „traukiniu". Kai Rachelė galvoja apie savo gimtadienį, ji taria žodžius lėtai, ir, tarsi jiems atliepdamas, sulėtėja *ostinato* tempas. Papildomo „vangumo" suteikia jo sulėtėjusi vara, tarsi Rachelei būtų sunku judėti pirmyn, braunantis per atminties naštą. Šį apsunkimą sustiprina besileidžiantis melodinio gesto kontūras, slogiam jos balso kritimui vėl suteikiantis aiškiau išreikštą formą.

Kaip ir Rachelės, Pauliaus žvilgsnis taip pat įsmeigtas į tašką praeityje, į vieną mokyklinę antraklasio akimirką Vengrijoje, kur mokytojas vokiečių invaziją nukreipė į jo asmenį, tarsi jo buvimas klasėje galėtų simbolizuoti jo tautą ir pateisinti prieš ją nukreiptus veiksmus. Nauja skuba įsiskverbia į muziką jai atgaunant greitesnį tempą tuo metu, kai Paulius prisimena, kad „vokiečiai užplūdo Vengriją". Pasakojamos istorijos nuotrupos tarsi dar kartą nukelia jį ten – tokie tiesioginiai vaizdiniai ir toks „betarpiškas" balso tonas. Jis mato savo mokytoją – labai aukštą, „standžiai ir glotniai suteptais briliantinu" plaukais. Pauliaus balsas žemėja, kai jis užsimena apie asmenines to žmogaus išvaizdos paslaptis, o šiam įvaizdžiui tebetvyrant tempas sulėtėja – tai tarsi sulėtintas kino filmo kadras veiksmo persilaužimo akimirką. Balsą imituojanti violončelė suteikia aiškesnį pavidalą nelygiems Pauliaus balso kontūrams, o jai tai darant išryškėja aukščio variacija, suteikianti fragmentui patetiško, tačiau visai nepriklausomo nuo su juo susietų žodžių grožio. (Pirmiausiai ji vingiuoja aplink didžiąją sekundą, po to – aptarinėjant plaukus – pakyla per kvartą.) Kai Paulius prisimena savo mokytojo balso toną, jo paties balsas keičiasi. Jis fiksuoja kaltinimo ir susijaudinimo akimirką, perdėdamas mokytojo žodžius taip, kaip tik vaikas galėtų sukarikatūrinti neįtikėtinus suaugusiojo teiginius. „Jis pasakė 'juodi varnai' […]" ir violončelė pamėgdžioja: „juodi varnai, juodi varnai", su rantytos figūros (sudarytos iš kylančios kvartos ir krintančios didžiosios tercijos) pagalba suteikdama šiam vaizdiniui grėsmingą moduliaciją. Jo pažemėjusiame balse, išreikštame muzikoje kaip pagreitinta, krintanti bei tylanti gaidų linija, girdisi atstūmimo šokas ir vaiko pasipiktinimas („jis parodė tiesiai į mane!"). Čia verta stabtelėti ir apmąstyti žodžių prasmę. Mokytojo vaizdinyje apie tariamą ankstesnį „antplūdį" vaikas paverčiamas „juodu varnu", savo rasės atstovu, simboliu, žyminčiu

dominuojančios grupės „gyvybinės erdvės" pažeidimą, neapykantos taikiniu. Pauliaus bejėgiškumas mokytojo akivaizdoje kartu žymi jo rasės bejėgiškumą susidūrus su iracionaliu priešiškumu. Neapykantos kupiną dominavimo balsą dar atšiauresnį daro tai, kad jis skamba girdint kalbėtojui, kurio atmintyje tebegyva vaikystės baimė – rimtas pagrindas įtarti mokytoją nederamu elgesiu (*abuse*).

Teksto kartojimas kaip signifikantas. Šioje muzikoje kartojimas pats gali tapti signifikantu. Mokytojo žodžių kartojimas ir frazė „jis parodė tiesiai į mane!" pabrėžia Pauliaus konfrontaciją su juo. Be to, kartojimas suteikia klausytojui progą išbandyti skirtingas interpretavimo strategijas, atskleisdamas tuose žodžiuose daugybę galimų afektinių klodų. Įvykio laikas, atminties laikas ir pasakojimo laikas – kiekvienas pateikia skirtingą perspektyvą. Mokytojo gesto kartojimas, ko gero, atskleidžia Pauliaus būseną tą kaltinimo akimirką – nepatiklumą ar suglumimą, tarytum jis delstų, norėdamas sugalvoti atsakymą į gestą, kurio nesupranta. Balsas nutyla violončelei atkartojant jo vokalinį gestą ir kaukiant sirenoms – taip pakišama mintis apie grėsmingą šios pauzės reikšmę. Permąstant mokytojo žodžius atsiveria kita ankstesniųjų pakartojimų prasmė. Žodžių kartojimas gali priminti vaikišką suaugusiojo teiginių supratimą, kai vaikui jie atrodo beprasmiai. Vaikui neturintys denotacinės prasmės žodžiai „juodi varnai [...] juodi varnai" (suaugusiojo „prasivardžiavimas") buvo įsiskonėti ir pakartoti dėl jų grėsmingo skambėjimo; žodžių atotrūkis nuo jų simbolinės prasmės verčia atsižvelgti tiesiogiai į jų skambesio vertę. Muzikinio gesto, siejamo su rodymo pirštu veiksmu, kartojimą galiausiai galima suprasti kaip istoriją pasakojančio suaugusiojo naratyvinę intervenciją, išreiškiančią suaugusiojo pasipiktinimą neteisybe – žodžiai kartojami atsižvelgiant į mokytojo kaltinimo baisumą ir to kaltinimo poveikį jam kaip vaikui. Šiuos laiko matmenis sujungia viena vienintelė pasakojimo akimirka, neprarandant nuoseklumo. Kartu jie sukelia vaizdinį – tokį stiprų, kad jis pranoksta atminties laiką kaip įkyri, persekiojanti mintis. Tai, kas vaikui buvo beprasmis vaizdinys, dar neturintis aiškaus nacionalistinio prietaro simbolio pavidalo, dabar styro jo atmintyje lyg užstrigusi gramofono plokštelė, styro nepataisyta ir fiksuoja vaiko suglumimą, nepakitusį iki pat tos akimirkos, kai apie tai tapo įmanoma papasakoti. Suaugusiojo balsu kalba vaikas, ir abu yra girdimi.

Prievarta ir suglumimas – siekiant kelionės tikslo. Šią akimirką įsipinantis Rachilės balsas kuria besitęsiančio pasakojimo įspūdį. „Daugiau jokios mokyklos?" Kylantis kontūras yra klausiamas, o kai ji atkartoja „tu turi išeiti", jos balsas itin

įžeidus, kaip rodo užkelta, šnabždanti intonacija – tokia tyki, jog vos girdima. Sulėtėjęs tempas, pastiprintas aiškiai girdimų, tačiau vangių sirenų, verčia sustoti širdį. Tai stabtelėjimas prieš paspartintą judėjimą link kritinio taško. Vėl pasirodo Rachelė su savo atsiminimais: „Ir ji pasakė: 'Greičiau, eik!'". Kylantis tritonis ir krintanti sekunda verčia šį prisimintą raginimą primygtinai kategorišku, o prislopintas garsas suteikia paslaptingumo – tarsi užjaučiantis asmuo ragintų vaiką paskubėti, jeigu jis nenori būti susektas. *Ostinato* pagreitis sustiprina nevalingo postūmio pojūtį, suteikdamas dar didesnio primygtinumo kitam įspėjimui – „jis pasakė: 'nekvėpuok!'". Kontūras (krintanti mažoji sekunda ir kylanti mažoji tercija) pakartojamas vėl – ir mums užima žadą. Pasakojimo spraga, kurią gali užpildyti tik klausytojas, rodo beginklį vaiką. Rachelės kvėpavimo garsas kelia grėsmę jos gyvybei, tačiau kvėpavimo sulaikymas neapsaugojo jos nuo komandos lipti „į tuos gyvulinius vagonus". Jos traumuotas pasakojimas apie kelionę gyvuliniu traukiniu jaudinančiai betarpiškas: nesupratimas, grūstis, nuskusta galva, išdegintas numeris, krematoriumo dūmai. Kelionei prasidėjus, didėja traukinio judėjimą kuriančių garsų sodrumas. Šaižus traukinio dundesys, visai nepanašus į amerikietiškų traukinių dundesius, aidi kaip įspėjimas. Painiai sumišę aukšti tonai iš pradžių atrodo labai įtaigūs ir išties primenantys traukinį, bet kai jų aukštį palaipsniui užkelia vis įsijungiantys balsai, tie realaus pasaulio garsai gali įgyti balso (ar balsų) signifikaciją. Kitaip nei nostalgiško amerikietiško traukinio atveju, šių traukinių disonansai kuria šaižumo įspūdį. Rachelės atmintyje įsirėžusi kelionės trukmė: „keturios dienos ir keturios naktys", skambant šiam disonuojančiam, vis greitėjančiam garsui. Jos su pertrūkiais dėstomi prisiminimai apie ilgą kelionę užleidžia vietą dar didesniam jauduliui žodžiuose „mes važiavome pro tuos keistus pavadinimus". Akcentuotas žodis „keistus" perteikia vaiko sutrikimą, tačiau rezignuotas suaugusiojo šokas geriau pastebimas patikslinant, jog tai buvo „lenkiški pavadinimai" – jį atitinka padrikas, staigiai krintantis intervalas, instrumentiškai fiksuojamas kaip didžioji seksta žemyn. Akimirką teiginyje apie ten buvusius „daugybę gyvulinių vagonų" suskamba naivus faktiškumas – regis, čia ir vėl kalba vaikas; tačiau papildant jos balsą keliomis labai aukšto tono sirenomis sudaroma proga „tikruose" garsuose išgirsti antropomorfinę baimę, išgąstingą daugybės balsų klyksmą, aidintį antrajame šio veiksmo plane. Pamačiusi, kad gyvuliniai vagonai „pilni žmonių", Rachelė nebevaldo nuostabos; jos pirmą žodį „pilni" ryškiai pabrėžia beprecedentis garso aukščio kilimas (seksta aukštyn). Jos netektį, regis, nepakankamai išreiškia šūksnis „jie nuskuto mums galvas",

keliskart pastiprinamas archetipiškai graudžia pustonio figūra. Tai netektis, kurią reikia sustiprinti vardo paneigimu: „Jie išdegino numerius ant rankų". Jos žemėjantį balsą apibendrina su mirtimi siejamas tritonis.

„Liepsnos kyla iki dangaus – dūmai, dūmai." Štai šią akimirką muzikoje pasirodo mirtis; klausytojas, kurio interpretavimo strategija – priimti jo paties ar jos pačios kūno judėjimo pojūčio pajungimą *ostinato* jėgai, negali tam pasipriešinti. Traukinys sustoja. Paskata, sudariusi pirminį susijungimo visiems pritariant modelį, nutrūksta. Iki šiol būta tik tempo nukrypimų, kurie atkreipdavo dėmesį į „traukinį", gniuždydami jo inerciją. Dabar kūno „gyvybinė" vara sustabdyta. Liko tik liepsnų vaizdo persekiojamas nuolankus balsas ir švilpukų bei sirenų garsai – vangūs ir keistai tušti, kai traukinys nebevažiuoja. Šis atsitraukimas į tylą yra vienas labiausiai trikdančių kūrinio epizodų. Tolstanti sirena ir tyla atrodo kažkokios grėsmingos. Jose slypi ne tik ta mirtis, kuri pasitinka Rachelę (jos balsas atkuria tą baimės akimirką), bet ir ta, kuri laukia įsitraukusių į šį kūrinį, aktyviai jame dalyvaujančių klausytojų. Išgyventi šitą akimirką reiškia susidurti su kažkuo, kas negali būti pilnai susimbolinama. Atmintyje išliko tik dūmų pėdsakas kaip nuoroda į tylą.

Interpretuojant tylą

Aptariant muzikinę mirties tylą pravartu peržvelgti Žižeko lakaniškosios „tikrovės" ir Kristevos „choros" interpretacijas. Tyla yra susimbolinimo atmetimas, jo panaikinimas. Tai pripažinimas esant spragą tame, kas gali būti reprezentuota. Lakaniškoji tikrovė yra tai, kas stūkso anapus signifikacijos galimybės. Pripažinti Tikrovę reiškia visiškai patikėti spragos tarp mūsų galių susimbolinti ir anapus jų intuityviai nujaučiamos „realybės" buvimu[22]. Žižekiškai tariant, pripažinti „simbolinio statinio trapumą".

Jeigu tylos akimirka muzikoje žymi nesignifikuojamos mirties vietą, tai toks šios vietos pažymėjimas yra veiksmingas tik todėl, kad ta akimirka ateina kaip greitėjančio traukinio „varos" išpildymas. Patį potraukį galima atpažinti kaip lakaniškosios „tikrovės" aspektą – kažką tiesiogiai nesignifikuojamą, kas pasirodo per traukinio „kaukę". Kristevos pateiktoje Lacano teorijos plėtotėje jis susietas dar ir su kūno potraukiais, kurie egzistuoja ankstyvojoje raidos stadijoje, dar iki

[22] Žižek, p. 35–36.

atspindinčio elgesio pasireiškimo, arba iki gebėjimo susimbolinti motiną/kitą (*m/other*) kaip atskirą nuo savęs. Ryšys tarp Lacano potraukio beasmeniškumo ir Kristevos „choros" įkūnijimo iš karto gali neatrodyti akivaizdus, tačiau jį atskleidžia grėsmė individualizuotai tapatybei, kylanti tada, kai pasiduodama paskatai, kuriai stinga pilno „susimbolinimo". Kaip teigia Silverman, tas, kas jau egzistuoja simboliniame pasaulyje, Kristevos aprašytą ankstyvąją raidos stadiją suvokia kaip „kilmės mitą". Pakartotinis įžengimas į šitą mitinę erdvę savyje slepia trauminį pasiūlymą susinaikinti, tad bet kokį geismą tai padaryti galima pavadinti mirties troškimu. Grėsmės, kurią galėtų jausti klausytojas įsitraukdamas į *ostinato* „pulsaciją", pojūtis kyla iš kūno paskatos pajungimo sumechanintam potraukiui, kuris, regis, pradeda gyventi savarankiškai ir stumia kūną pirmyn link jį sunaikinsiančio tikslo. Taip įgyvendinama ši siaubo fantazija.

Žižeko požiūriu, didžiųjų žmonijos krizių susimbolinimo nesėkmės – tai ne kas kita, kaip nesėkmingas „mirusiųjų palaidojimas". Pastangos reprezentuoti tai, kas nereprezentuojama, yra „neapsakomų" (nesusimbolinamų) siaubų reintegravimo į kultūrinę atmintį proceso dalis.

> „Gyvo numirėlio sugrįžimas" yra [...] deramo laidotuvių ritualo išvirkščioji pusė. Jei ritualas numato tam tikrą susitaikymą, netekties priėmimą, tai mirusiųjų sugrįžimas ženklina tai, kad jie negali rasti savo vietos tradicijos tekste. Holokaustas ir gulagas – du didieji trauminiai įvykiai – neabejotinai yra pavyzdiniai mirusiųjų sugrįžimo atvejai dvidešimtame amžiuje. Jų aukų šešėliai tebepersekios mus kaip gyvi numirėliai tol, kol mes juos prideramai palaidosime, kol integruosime jų mirties traumą į mūsų istorinę atmintį.[23]

Ne visi klausytojai šitą kūrinio dalį suvokia kaip įspūdingą neapsakomo siaubo išraišką. Pavyzdžiui, Keithas Potteris savo recenzijoje *Skirtingų traukinių* premjerą Londone įvertino kaip „gal ir jaudinančią, bet kartu itin naivią"[24]. Kai šio kūrinio klausausi aš, jis *pasiekia* savo dramatinį tikslą būtent gebėjimu sužadinti tai, kas yra „anapus signifikacijos" lakaniškąja prasme. Traukinio važiavimas, siūlantis galimybę įsitraukti į jo eigą, ir galutinis jo sustojimas tyloje sudaro sąlygas susidurti su asmeniniais bei istoriniais potraukiais; nepakankamai juos pripažinti – mirtinai pavojinga.

[23] Žižek, p. 23.

[24] Keith Potter, „Music in London", *Musical Times*, 130, February 1989, p. 103.

Rekonstrukcija

Paskutinioji kūrinio dalis – ne iškalbinga traumos atomazga, o raginimas klausytojams užimti poziciją kūrinio atžvilgiu. Kai Paulius pabrėžtinai skelbia, jog „karas baigėsi", Rachelės klausimas „Tu įsitikinęs?" leidžia aiškiai pajusti atomazgos netikrumą, tarsi tas klausimas būtų skirtas klausytojui. Dabar ji kaip politinė emigrantė gyvena Jungtinėse Valstijose. *Ostinato* atkūrimui reikia šiek tiek laiko – jo neaiškios ištakos sustiprina netikrumą dėl atgautos gyvybinės varos. Artėja pabaiga, ir dialogas pakrypsta dar labiau bloga lemiančia linkme. Rachelė prisimena dainavimą barakuose:

> Ten buvo mergaitė, turėjusi gražų balsą
> ir jie, vokiečiai, mėgo klausytis jos dainavimo
> ir kai ji liovėsi dainavusi, jie sakė „Dar, dar" ir plojo.

„Ir jie plojo" – ir metas ploti gyvo atlikimo klausytojui. Tie, kas klausosi įrašo, turi didesnį pasirinkimą. Jei aš susigrąžinu poziciją kūrinio „išorėje", nutraukiu savo įsiliejimą į jo ritminį postūmį, liaujuosi empatiškai atspindėti gestinį afektą – aš atsiduriu bet kokios publikos vietoje. Tą akimirką aš susitapatinu (prieš savo norą) su istorine publika, kuri šaltai gėrisi balso grožiu ir nekreipia dėmesio į baisią dainininkės padėtį. Bet ar nuotolis leis man ištrūkti? Ar neplodama aš atsisakau pripažinti istorinį daugybės žmonių bendrininkavimą vykdant genocidą? Veiksmas prasideda būtent dabar: prasideda kūrinio traumų integracija į sąmonę[25].

Versta iš: Naomi Cumming, „The Horrors of Identification: Reich`s Different Trains", *Perspectives of New Music*, 35, Winter 1997, p. 129–152.
Vertė Nida Vasiliauskaitė.

[25] Panašiai mano ir Christopheris Foxas: „*Skirtingų traukinių* pabaigoje įdėdamas šį tekstą, Reichas reikalauja mus pripažinti, jog Galutinį Sprendimą įvykdę žmonės buvo paprasti vyrai ir moterys, ne kokie žiaurūs budeliai, kaip kad juos pernelyg supaprastintai vaizduoja populiarus mitas; jis taip pat reikalauja, kad mes atidžiau pažvelgtume į save, kai savo ruožtu sakome 'dar, dar' ir plojame." „Steve Reich's 'Different Trains'", *Tempo*, 172, 1990, p. 8.

STEVEN FELD

Pigmėjiškos popmuzikos poetika ir politika*

Istorijos prasideda, kai pasirenkama pradžia...

Colino Turnbullo mirtis 1994 metų liepos 28-ąją[1] mane ir vėl nugramzdino į užsitęsusius svajingus prisiminimus apie antropologijos kursus, kuriuos, būdamas koledžo studentas, lankiau pas jį 1969-1971 metais: apie kursus, kuriuose jis kantriai pasakodavo istoriją po istorijos iš savo gyvenimo su mbuti genties pigmėjais Ituri miškuose Konge. Colinas buvo humanistas, atėjęs į antropologiją po filosofijos bei religijos studijų, o taip pat ir įgudęs klavišininkas, turįs stiprų muzikinį išsilavinimą. Jis buvo man pirmas antropologo, kurio socialumo sampratą subrandino gilus įsipareigojimas muzikai, pavyzdys.

Nors antropologija, kurią Colinas šeštajame dešimtmetyje studijavo Oksforde, buvo didžiąja dalimi funkcionalistinė, orientuota į socialinių institucijų bei organizacijų supratimą, toji antropologija, kurią dėstė jis pats, buvo sutelkta daugiausia aplink moralumo ir konflikto problemas. Jis buvo genamas būtinybės fiksuoti viską siaubiančių pokyčių patirtis sparčiai plintančių nelygybių pasaulyje. Tai, ką jo kritikai vadino romantizmu tokiose knygose kaip *Miškų žmonės* (*The Forest People*, 1961), *Vienišas afrikietis* (*The Lonely African*, 1962) ar *Kalnų žmonės* (*The Mountain People*, 1972), jo dėstyme buvo perteikiama kiek kitaip: per karštas diskusijas apie tai, kodėl nei Vakarų, nei Afrikos visuomenės negali reikšti morališkai aukštesnių pretenzijų į žmogiškesnį kitų įsivaizdavimą ir traktavimą[2]. Norėdamas paskatinti polemiką šiais klausimais,

* Tai yra sutrumpinta versija pranešimo, kuris pirmą kartą buvo publikuotas *Yearbook for Traditional Music*, 28, 1996, p. 1–35. Skiriama Colino Turnbullo atminimui.

[1] Žr. Eric Pace, „Colin M. Turnbull, 69, Anthropologist and Author", *New York Times*, 1994 09 01.

[2] Colin Turnbull, *The Forest People*, New York: Simon and Schuster, 1961; *The Lonely African*, New York: Simon and Schuster, 1962; *The Mountain People*, New York: Simon and Schuster, 1972.

kiekvieną iš mūsų kursų Colinas pradėdavo Marcelio Mausso knygoje *Dovana* išdėstytų idėjų apie mainus bei tarpusavio sąveiką studijavimu ir kritika[3].

Šį straipsnį taip pat noriu pradėti *Dovanos* perskaitymu ir kritika, kartu su Colinu ir jo vardan – žvelgiant iš pigmėjų muzikos šizofoninių imitavimų perspektyvos. Mano tekstas yra apie chaotišką šiandien vis labiau blunkančių bei abejotinų ribų tarp muzikinės invazijos ir kultūrinių mainų formų moralę. Norėčiau kritikuoti Maussą parodydamas, kaip šizofoninių mainų aktais kartu mezgami stiprūs ryšiai ir statomi tokie pat stiprūs perskyrimai. Šis tekstas yra apie muzikinius diskursus ir praktikas, kurie susieja kolonijinę bei postkolonijinę Afriką su muzikos pasauliais – ypač per tą naują visur esantį prekinį popmuzikos žanrą: *„world music"*.

kaip ir tuomet, kai etnografijos skaitymas netikėtai atveria erdvę alegorijai...

Sunku būtų pradėti nuo minčių apie Coliną, nepaminint reikšmingo momento Centrinės Afrikos miškų etnografijoje ir etnomuzikologijoje – jo knygose *Miškų žmonės* ir *Neklusnūs tarnai* (*Wayward Servants*) išdėstytų moralinių garso vingrybių mbuti kosmologijoje bei papročiuose[4]. Galbūt trumpas etnografinis nupasakojimas padėtų sukurti atsparą kai kurioms mūsų svarstomoms naujųjų reprezentacinių istorijų painiavoms, kaip kad toms, kurios iškyla *world music* subžanre – „pigmėjiškoje popmuzikoje".

Turnbullas paaiškina mbuti posakius *akami amu ndura* („triukšmas žudo mišką") bei *akami amu mukira* („triukšmas žudo medžioklę") tvirtindamas, jog jie esti esminiai socialinės organizacijos ir ritualo ryšio mbuti gyvenime supratimui. Siekdamas pagrįsti šį teiginį toliau jis aiškina, kaip mbuti vaizduotė bei praktika daro mišką sykiu palankų ir galingą, dovanojantį savo „vaikams" jėgą ir meilę. Kad tai įvyktų, mbuti turi patraukti miško dėmesį, prisigerinti prie jo dainoje tiksliai artikuliuojamu garsu. „Daina naudojama komunikacijai su mišku – ir svarbu tai, jog čia pabrėžiamas pats skambesys, o ne žodžiai" (p. 259). „Garsas 'pažadina' mišką [...], taip atkreipdamas miško dėmesį į neatidėliotinus

3 Marcel Mauss, *The Gift*, 1929; perspausdinta New York: W. W. Norton and Co., 1976.

4 Colin Turnbull, *Wayward Servants: The Two Worlds of the African Pygmies*, New York: Natural History Press, 1965, ypač p. 254–267, 286–291. Visos tolesnės puslapių nuorodos – iš Turnbull, *Wayward Servants*.

jo vaikų poreikius. Dar vienas esminis visų dainų požymis – jos turi būti 'malonios miškui'" (p. 257). Kaip bendra socialinė veikla, dainavimo puoselėjimas stiprino tiek į mišką nukreiptą, tiek jo akivaizdoje besireiškiantį visuomeniškumą. Pozityvus dainos vaidmuo pamaloninant ir pažadinant mišką susieja dainą su *ekimi* – „ramumos" – sąvoka, kuri yra esminė Turnbullui interpretuojant tai, kaip mbuti idealizuoja geranorišką mišką, duodantį visa, ko reikia.

Ši ramuma, kurią Turnbullas aiškina kaip dainų santūrumą ir itin organizuotą jų dainavimą (kad būtų pabudintas ir pradžiugintas miškas), yra tiesioginė triukšmo jėgos, *akami*, priešpriešа. Ramuma mišką džiugina, o triukšmas jį erzina – Turnbullas mato *ekimi* ir *akami* opoziciją kaip sociumo priešybių indeksą. Taigi ramuma yra socialinė integracija, pasireiškianti gera medžiokle, dainavimu, šokiu, šventimu. O triukšmas aprėpia „tinginystę, agresyvumą, norą ginčytis" (p. 278), jis pasireiškia „piktu humoru, riksmu, verksmu, pykčiu, prasta medžiokle ir mirtimi. Šis triukšmas rezonuoja žmonių veikloje, ir tuomet miškas 'nustoja kalbėti' [...] tai ženklas, kad kažkas ne taip" (p. 259), arba tampa tylus, *kobinengo* – „didelio ir neišvengiamo pavojaus požymis" (p. 287). Triukšmo ir tylos skelbiamos krizės, kai žmones ištinka nesėkminga medžioklė, socialinė dezintegracija, ligos ar mirtis, reiškia, jog miškas „miega". Su šiomis krizėmis, kaip įprasta, kovojama dainavimu – dainavimas yra priešingas ir triukšmui, ir tylai, jis skatina mišką vėl „prabilti". Dar svarbiau, dainavimas yra priešingas mirčiai – stipriausiai ir destruktyviausiai triukšmo bei tylos formai.

kuri greit įsilieja į kitą sankirtų zoną...

Šviesią 1994-ųjų spalio popietę plaukiu keltu per Honkongo uostą. Kiek trikdomas kunkuliuojančio judėjimo ir garsų aplinkui, skaitau *International Herald Tribune*, kur Jonas Parelesas recenzuoja ką tik pasirodžiusį Madonnos CD *Lovos istorijos* (*Bedtime Stories*)[5]. Kalbėdamasi su Parelesu, Madonna atskleidžia savo šiandienos artistinį norą – pakeisti vaidmenį iš aikštingos erotikės į švelnią šnibždėtoją.„Yra daugybė būdų pasiekti savo, daugybė būdų paveikti žmones, – sako ji. – Gali būti agresyvus ir garsus, gali šokiruoti žmones, suduoti jiems per galvą. Bet yra ir kitų būdų. Gali ką nors pasąmoningai sugundyti..." Parelesas

[5] Jon Pareles, „Madonna Makes Her Next Career Move: Innocence", *International Herald Tribune*, 1994 10 25.

rašo, kaip Madonna praktikuoja tokį pasąmoninį gundymą: „Kompozicijoje „Šventovė (Sanctuary)“ pigmėjiški ūkavimai ir pulsuojantys žemi bosai apsupa Madonnos prisipažinimą: ‘štai čia, į tavo širdį, noriu būti nugabenta’“[6].

„Pigmėjiški ūkavimai“? Mano mintys lekia tolyn, o vos tik keltas prisišvartuoja *Star Ferry* prieplaukoje, išlipęs einu į pirmą pasitaikiusią įrašų parduotuvę ir klausausi ką tik atvežtų *Lovos istorijų*. Ir suprantu, kad ši materialioji mergina – „išoriškumo virtuozė“ (įsimintinoji Pareleso frazė, kuriai pati Madonna taip labai pritarė) – vėl pranoko save. Bet pirmiau negu pradedu klausytis pačios dainos, pastebiu „Šventovės“ autorių sąrašą: Madonna, Dallasas Austinas, Anne Preven, Scottas Cutleris ir Herbie Hancockas. Herbie Hancockas, žymusis afroamerikiečių džiazo pianistas? Taip, jo buvimas čia juntamas nuo pirmųjų dainos garsų – minkštai, antrame plane, kartojama muzikinių nėrinių atkarpa, švelniai besisūpuojanti po atlasinėmis Madonnos buduarinio balso marškomis.

Tie klausytojai, kuriems žinomi paskutiniųjų dvidešimt penkerių metų džiazo įrašai, perklausę „Šventovę“ išsyk atpažins Hancocko ryšį su ja. Trumpa atkarpa, pasirodanti jau dainos pradžioje, yra paimta tiesiai iš Hancocko 1973-ųjų plokštelės *Galvų medžiotojai* (*Headhunters*), išleistos *Columbia* kompanijoje – tai buvo pirmasis „auksiniu“ tapęs džiazo įrašas ir beveik ligi šiol buvęs geriausiai parduodamas džiazo albumas istorijoje. Plokštelėje buvo įrašytas ir žinomiausios Hancocko kompozicijos „Arbūzžmogis (Watermelon Man)“ perdirbinys, kurio įžanga – akivaizdi žaliava Madonnos semplams.

kur sujungiamos signatūros, karjeros ir kitos istorijos...

Herbie Hancocko reputacija glaudžiai susijusi su kompozicija „Arbūzžmogis“. Pergalinga Hancocko karjera prasidėjo nuo pirmosios jo kaip grupės vadovo plokštelės *Pakilimas* (*Takin' Off*), išleistos *Blue Note* kompanijoje 1962 metais, kur tarp muzikantų buvo ir veteranas saksofonininkas Dexteris Gordonas. Plokštelėje buvo įrašyta ir pirmoji „Arbūzžmogio“ versija – ši gospeliška kompozicija kur kas labiau paplito ir išpopuliarėjo, kai kitais metais ją įrašė afrolotyniškas kubiečių perkusininko Mongo Santamaria ansamblis.

Aštuntojo dešimtmečio pradžioje Hancocko muzikavimas daug kur buvo paremtas *soul-funk-rock-fusion* formomis, jis vis dažniau grodavo elektriniais

[6] Abi citatos ibid.

fortepijonais bei sintezatoriais. Jo stilistinį persiorientavimą prie komerciškesnės muzikos ženklino albumas *Galvų medžiotojai*. Per metus po šio persiorientavimo naujoji Hancocko sėkmė tapo akivaizdi: trys jo albumai pateko į *Billboard* žurnalo geriausių pop įrašų sąrašus, o per tolesnius dešimtį metų šalia muzikos filmams ir tradiciškesnio džiazinio muzikavimo jis įrašė daugybę komerciškai sėkmingų *pop-funk* hitų. Albumo *Galvų medžiotojai* hitas buvo kompozicija „Chameleonas (Chameleon)". Tačiau tikrasis jo siurprizas (galbūt antras pagal populiarumą radijo transliacijose) buvo „Arbūzžmogio" perdirbinys, kurio autoriumi buvo įvardytas Hancockas, o aranžuotoju – grupės būgnininkas Harvey'us Masonas.

Tačiau kodėl Parelesas nurodo tą semplą Madonnos dainoje šitaip netiesiogiai – tarsi Madonna naudotų „pigmėjiškus ūkavimus"? Scotto Thompsono anotacijoje 1992-aisiais pakartotinai išleisto *Galvų medžiotojų* CD buklete Hancockas kalba apie „Arbūzžmogio" perdirbinį: „Kompozicijos pradžia buvo Billo Summerso idėja. Ši įžanga iš tiesų yra iš pigmėjų muzikos: jos fragmentą Billas atlieka pūsdamas alaus butelius [...]". Grupės perkusininkas Billas Summersas plokštelės instrumentų sąraše minimas kaip grojantis „*hindewho*". Tačiau tai ne instrumento pavadinimas, o babenzėlė (*BaBenzélé*) pigmėjų iš Centrinės Afrikos Respublikos garsažodinis terminas, kuriuo jie vadina skambesį, kai vienas kitą keičia žmogaus balsas ir papajos stiebo švilpuko garsas. „Arbūzžmogio" įžanga aiškiai nukopijuota iš to instrumento ir vokalo susipynimo, kuris girdimas Simha Aromo ir Geneviève'os Taurelle 1966 metais išleistos etnomuzikologinės plokštelės *Babenzėlė pigmėjų muzika* (*The Music of the Ba-Benzélé Pygmies*) pirmajame takelyje.

Hindewhu skelbia sugrįžimą iš medžioklės ir gali būti atliekamas solo, dviese ar daugelio, su palydinčių dainininkų grupe ar be jos. Pirmasis Aromo ir Taurelle plokštelės takelis yra solo atlikimas: akivaizdu, jog tai ir yra tas įrašas, kurį Billas Summersas buvo girdėjęs bei imitavo „Arbūzžmogio" įžangoje, papajos švilpuką pakeisdamas alaus buteliu.

kaip ir „broliai"...

1985 metais paskambinau Herbie Hancockui ir paklausiau, ar jis nejautė jokių teisinių ar moralinių skrupulų dėl *hindewhu* kopijos albume *Galvų medžiotojai*. Jo reakcija buvo greita ir gana nuoširdi. „Matai, – jis atsakė, – suprask, mes kaip ir broliai, žinai, tai tarsi bendras saviškių darbas. Turiu omenyje, man visai

nereikia ten pas juos važiuoti ir kalbėtis – galėčiau tai padaryti, bet aš žinau, kad viskas tvarkoj, nes čia sava kompanija". Tuomet paklausiau, ar muzikantai iš tiesų gali išvengti muzikos industrijos ir autorių teisių konvencijų, kad netektų tiesiogiai atsilyginti už jų įkvėpimo šaltinius. „Žiūrėk, – jis atsakė, – mes ir esame tie žmonės, kurie daugiausiai prarado, iš kurių daugiausiai pavogė. Mes žinome, ką tai reiškia, žinai, kai sukuri kokį garsą ar motyvą, o paskui kas nors tai pavagia ir padaro didelį hitą ar kažką tokio. Mes perėjome per visa tai. Bet čia yra kitaip – matai, mes kaip broliai, mes visi kuriame Afrikos muziką, būtent apie tai aš kalbu."[7]

Panašūs komentarai dabar yra įprastas politinių atakų pagrindas. Tačiau man labiau rūpi, kaip kuriam laikui pristabdyti tokią standartinę polemiką, kad galėtume kruopščiau panagrinėti visą Herbie Hancocko kaip subjekto pozicijos sudėtingumą. Kitaip tariant, kaip dar mes galėtume patyrinėti tą muzikinę-politinę-industrinę terpę, kurioje vyksta konkretūs šizofonininės mimezės aktai, kaip galėtume nustatyti ir interpretuoti jų cirkuliaciją supančius diskursus? Kadangi albumo *Galvų medžiotojai* atveju Hancockas turbūt nemanė tykantis kieno nors galvos. Be to, jo poelgis vargu ar buvo vienintelis toks.

Hindewhu pasisavinimas kompozicijoje „Arbūzžmogis" įsikomponuoja į vakarietiškos muzikos industrijos kontekstą, kur šimtai atlikėjų gana artimai „adaptuoja" (maskuojantis, tačiau teisiškai korektiškas terminas) ir šitaip padaro savais kitų muzikantų garsus, kompozicijas bei stilius, tiesiogiai nenurodydami pirminių šaltinių ir nieko nemokėdami pirmiesiems atlikėjams ar įrašų savininkams[8]. Tačiau gan svarbu tai, kad Hancockas nesirėmė (net ir 1973 metais) muzikos autorių teisių punktais dėl „tradicinės" muzikos ir jos adaptavimo. Tam, kad pasiteisintų, jis nesirėmė net ir bendra muzikos industrijos praktika. Vietoje to, jis pastatė save į tam tikro moralinio universumo veikėjo padėtį – pasaulio, kuris leidžia jam imtis tam tikrų veiksmų ir pristatyti ar apginti juos kaip politiškai bei kultūriškai priimtinus. Savo poziciją jis iš esmės skelbia kaip sakytinės tradicijos, taigi afroamerikietiškos etikos ir estetikos,

[7] Herbie Hancock, iš telefono pokalbio su autoriumi, 1985 m. balandis.

[8] Dėl istorinių šio klausimo perspektyvų žr. Roger Wallis, Krister Malm, *Big Sounds from Small Peoples: The Music Industry in Small Countries*, New York: Pendragon, 1984, p. 165–215; Anthony Seeger, „Singing Other People's Songs", *Cultural Survival Quarterly*, 15, 3, 1991, p. 36–39; Seeger, „Ethnomusicology and Music Law", *Ethnomusicology*, 36, 3, 1992, p. 345–359; ir esė knygoje Simon Frith, ed., *Music and Copyright*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1993.

perkūrimą. Toks požiūris istoriškai dera su didžiule afroamerikietiškosios citavimo praktikos įvairove, kurios žinomiausias ir dabar daugiausiai diskutuojamas pavyzdys – gluminantis repo ir hiphopo autoreferentiškas muzikos fragmentų karpymas bei klijavimas[9].

Hancocko afrocentrizmas buvo aiškiai matyti – tuo tarpu *Columbia* (dabar *Sony Music*) savo veiklos tikrai nevykdo tokiame „brolių" lygmenyje. Ir čia, sulig šiuo skirtumu, prasideda jau visai kitos istorijos. Herbie Hancocko įrašų kompanija *Columbia / Sony* užsiima muzikos nuosavybe, finansiniu augimu ir savo interesų apsauga. Turtas, kuriuo jie rūpinasi, tikrai nėra Centrinės Afrikos miškų tautų kultūrinis turtas, o jiems rūpintis produktas tikrai nėra ta sena, reta, UNESCO paremta ir iš Vokietijos importuota plokštelė, kuri – taip jau atsitiko – tapo panaudota vieno iš jų muzikantų. Matyt, dėl to niekas neatsakė į mano pakartotinius užklausimus įvairiems *Columbia* ir *Sony* biurams dėl *hindewhu* garso Hancocko plokštelėje autorinių teisių apmokėjimo ar pripažinimo. Po dešimties metų, įvykus ir teisiniams, ir socialiniams pokyčiams, Madonnos kompanija *Warner Brothers* aiškiai licencijavo ir apmokėjo dainoje „Šventovė" panaudotą semplą, atvirai pripažino jo šaltinį ir šio savininką (*Sony Music* kompaniją) bei įvardijo Herbie Hancocką kaip bendraautorį *Lovos istorijų* buklete. Be to, *Warner Brothers* tuoj po mano užklausimo atsiuntė faksogramą su informacija apie dabartinę jų teisingo kompensavimo už panaudotus skaitmeninius garso semplus bei jų šaltinių įvardijimo praktiką.

[9] Apie kai kuriuos afroamerikietiškojo citavimo etikos bei perdirbinėjimo įvairiuose žanruose ir stiliuose aspektus žr. Amiri Baraka, „The Blues Aesthetic and the Black Aesthetic", *Black Music Research Journal*, 11, 2, 1991, p. 101–109; Paul Berliner, *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*, Chicago: University of Chicago Press, 1994; Henry Louis Gates Jr., *The Signifying Monkey*, New York: Oxford University Press, 1988; Dick Hebdige, *Cut 'n' Mix*, New York: Methuen, 1987; Leroi Jones, *Blues People*, New York: William Morrow Monson, 1963; Tricia Rose, *Black Noise*, Hanover, N. H.: Wesleyan University Press, 1994. Ypač provokuojantis šiuo atžvilgiu yra Paul Gilroy *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993. Gilroy'us svarsto autentiškumo politiką juodųjų muzikoje, pritariamai cituodamas mintis iš Houston Baker, *Modernism and the Harlem Renaissance*, Chicago: University of Chicago Press, 1987; apie „šeimos" metaforą afroamerikietiškajame sąmoningume žr. Gilroy, *The Black Atlantic*, p. 72–110.

imitacijų bei inspiracijų grandinėje...

Svarbu tai, kad Hancocko prototipinės pigmėjiškos popmuzikos atvejis nebuvo išimtinai vienintelis savo laiko muzikiniame kontekste. Sugretindami jį su dviem kitais pigmėjų inspiruotos mimetinės praktikos pavyzdžiais septintojo dešimtmečio pabaigos-aštuntojo dešimtmečio vidurio džiazo scenoje, galėsime giliau panagrinėti, kodėl tokie pasisavinimai nėra kažkas unikalaus nei muzikos atžvilgiu, nei politiškai, net jeigu jie ir kopijuoja tą patį šaltinį ar skelbiasi pagerbiantys bei pripažįstantys panašų kultūrinį paveldą.

Vienas iš pavyzdžių – Leon (taip pat žinomas kaip Leontopolis Leone) Thomas. Džiazo gerbėjai žino jo stiprų, pilną balsą ir galingą dvimetrinę povyzą; jo „firminis“ skambesys iškart primena tiek Joe Williamso bliuzo dainuoseną, tiek švelnią aksominę Billy'o Ekstine'o ar Arthuro Prysocko intonaciją, kartu su užuominomis į septintojo dešimtmečio soulą bei pro bendrą skambesį prasimušančiais gospelų tipo šūksniais. Nors Thomas traukdavo kaip Joe Williamsas su Counto Basie'o orkestru septintojo dešimtmečio pradžioje, jis artimiau susijęs su septintojo dešimtmečio pabaigos-aštuntojo pradžios afrocentriškuoju džiazo avangardu, ypač su Rahsaano Rolando Kirko ir Pharoah Sanderso grupėmis. Jose Thomas dainuodavo ir įprastas vokalo partijas su tekstais, bet dažniau improvizuodavo vokalinius solo be teksto. Šiuose solo Thomas laisvai jungė modifikuotą greitos balso pozicijų kaitos – jodlerio – techniką su tam tikros rūšies vokabuliniu sketo (*scat*) dainavimu, kuriam buvo būdingas atviresnis balsas, lyginant su tipišku to laikmečio *King Pleasure* grupės ar Eddie Jeffersono vyriško sketo vokalo stiliumi. Šios stilizacijos buvo apsuptos platesnio sceninio bei idėjinio konteksto: įtraukiant afrikietišką apsirengimą bei dažnas užuominas į afroislamišką humanizmą bei afroamerikietišką nacionalizmą.

Kaip savo jodlerio technikos šaltinį Thomas nurodė Centrinės Afrikos pigmėjų įrašus. Jis dažnai kalbėdavo apie savo patyrimus klausantis pigmėjų muzikos įrašų – tų įrašų klausydavosi ir kartu su Johnu Coltrane'u bei kitomis legendinėmis septintojo dešimtmečio džiazo avangardo figūromis[10]. Savo sąsajas su Afrika jis įsivaizdavo panašiai kaip Hancockas – „broliai“. Štai ištrauka iš jo 1970 metais duoto interviu:

[10] Žr., pavyzdžiui, Thomaso interviu: Joe H. Thomas, „Avant-Garde with Roots“, *Down Beat*, 1970 12 10; Tyson Rawlings, „Africa Is Where I Am: Interview with Leon Thomas“, *Jazz and Pop*, 9, 11, 1970, p. 5–18.

– Ar esi buvęs Afrikoje?

– Ne. Afrika yra ten, kur esu *aš*. Afrika yra čia. Patys primityviausi žmonės Afrikoje dainuoja taip, kaip aš[11].

Vienas iš populiariausių pigmėjų inspiruoto Thomaso jodlerio pavyzdžių yra ilga ostinato lydima sketo improvizacija kompozicijoje „Kūrėjas turi didį planą (The Creator Has a Master Plan)", kurios bendraautoris – Pharoah Sandersas; ji įrašyta 1969 metų Sanderso plokštelėje *Karma*.

subtiliai apglėbiant opozicinę ideologiją ir lyrinį romantizmą...

Afroamerikiečių muzikantų afrocentrizmas nebuvo vienintelė arena, kurioje septintuoju bei aštuntuoju dešimtmečiais džiazo muzikantai išreikšdavo savo potraukį Centrinės Afrikos pigmėjų muzikai. Iš kito džiazo spektro krašto paimkime Jimmy Rowlesą – žinomą pianistą, 1973-aisiais iš vakarinės pakrantės persikėlusį į Niujorką. Koncertuose bei įrašuose Rowlesas akompanuodavo Peggy Lee, Carmen McRae, Billie Holiday, Sarah Vaughan, Frankui Sinatrai, Ellai Fitzgerald ir daugeliui kitų vokalistų bei instrumentalistų iš abiejų pakrančių. Džiazo kritikų minimas kaip itin mėgstamas akompaniatorius[12], jis taip pat buvo pagarsėjęs impresionistiniu savo improvizacijų, kuriose buvo juntamas Claude'o Debussy ir Maurice'o Ravelio šešėlis, stiliumi[13]. Pavyzdys būtų Rowleso džiazo baladė „Povai (The Peacocks)", sukurta aštuntojo dešimtmečio pradžioje, per radiją išgirdus plokštelę iš Centrinės Afrikos. Ši kompozicija tapo daugelio džiazo muzikantų repertuaro dalimi. Visgi žinomiausia jos versija yra ta, kurią įrašė pats Rowlesas su saksofonininku Stanu Getzu 1997-ųjų plokštelėje *Stanas Getzas pristato Jimmy Rowlesą: Povai* (*Stan Getz Presents Jimmy Rowles: The Peacocks*).

Išsyk primenantis Centrinės Afrikos miškų muzikos melodinę medžiagą bei vokalines technikas, įžanginis trijų natų motyvas prasideda kvintos šuoliu aukštyn, tada dar aukščiau mažąja tercija, taip susidarant mažosios septimos intervalui. Tuomet melodija grįžta atgal, greitai keičiantis pirmosios kvintos to-

[11] Rawlings, „Africa Is Where I Am", p. 18.

[12] Peter Watrous, „Jimmy Rowles, 77, Lyrical Jazz Accompanist", *New York Times*, 1996 05 30.

[13] Len Lyons, *The Great Jazz Pianists, Speaking of Their Lives and Music*, New York: William Morrow, 1983.

nams – tai primena plazdantį aidinčio jodlerio garsą. Kartojamas šis motyvas veda prie antrosios temos padalos, kurioje skamba kaskadomis besileidžianti pentatonika, vėlgi iš pat pradžių primenanti Centrinės Afrikos miškų muzikos klausytojams taip gerai pažįstamus jodlerio vingius[14].

Iš pirmo žvilgsnio Hancocko *hindewhu* pasisavinimas, Thomaso imitacija ir Rowleso inspiracija atrodo esą skirtingi dalykai. Tačiau kaip žino visi džiazo muzikantai, mimezės ribos yra plačios ir atviros: tai, kas vienu atveju tėra maža mutacija imituojant, kitu atveju pasirodo labiau kaip meninė transformacija. Visiems tiems pavyzdžiams bendra tai, jog jie priklauso ir yra prasmingi savo sąsajomis su tradicija, kuri yra giliai sakytinė, nepaisant ilgos muzikos užrašymo ir aranžavimo istorijos. Ši tradicija taip pat turi ir ilgą Afrikos aukštinimo istoriją – taip pat ir tų jos dalių, su kuriomis nėra buvę tiesioginių istorinių ryšių. O kadangi džiazo citavimo estetika gali rastis bet kuriuo improvizacijos ir kompozicijos momentu, žodis „vagystė" netinka, kai imama iš savęs pačių, atgaivinant savo pačių tradiciją. Ar bent jau taip man suformulavo bemaž visi džiazo muzikantai – juodieji ir baltieji, jauni ir seni, – kai aš jiems paleidau šiuos tris pavyzdžius kartu su jų šaltiniais iš bambuti (*BaMbuti*) ir babenzėlė (*BaBenzélé*) plokštelių. Muzikantai aiškiai atskyrė, kurios kopijos yra artimesnės originalams, ar kad vienos iš jų kopijuoja ištisus fragmentus, tuo tarpu kitos – procesus, faktūras, ritmą. Tačiau visi jie buvo linkę arba lyg tarp kitko konstatuoti, arba įnirtingai ginti teiginį, kad viskas tiesiog esti „toje tradicijoje" – kas turbūt panašu į tai, ką Herbie Hancockas vadina „broliais".

globalioje cirkuliuojančios produkcijos erdvėje...

Šios istorijos būtų kur kas mažiau įdomios, jei jos neatspindėtų daug platesnio konteksto, pastebimai ryškėjančio per pastaruosius trisdešimtį metų – prie kai kurių dabartinių jo požymių grįšiu vėliau. Dabar norėčiau nustatyti Hancocko-Thomaso-Rowleso inovacijų vietą kitokio įrašų pasaulio atžvilgiu. Tas „kitoks" pasaulis – tai nepaprastai išpopuliarėję ir komercinę perspektyvą įgavę Centrinės Afrikos miškų tautų įrašai, ypač bambuti plokštelės, šeštuoju bei

[14] Jimmy Rowleso tema „The Peacocks" publikuota rinkinyje Chuck Sher, *The World's Greatest Fakebook*, Petaluma, Calif.: Sher Music, 1991, p. 303.

septintuoju dešimtmečiais Colino Turnbullo įrašytos Ituri miškuose Zaire, ir babenzėlė bei baka plokštelės, septintuoju-aštuntuoju dešimtmečiais Simha Aromo įrašytos Centrinės Afrikos Respublikoje[15].

Nors šie įrašai buvo padaryti tyrinėtojų ir išleisti specifiškai kaip antropologiniai bei etnomuzikologiniai dokumentai, jie pasiekė nepaprastai plačią ir įvairią auditoriją. Vaizduojantis didžiulio šių įrašų populiarumo kontekstą, išryškėja ir jų vaidmuo, leidžiantis tyrinėtojams apibūdinti juose įrašytos muzikos elementus. O šios analizės savo ruožtu suvaidino tam tikrą vaidmenį paskelbiant „pigmėjų muziką" ryškiu kultūriniu unikumu – ką parodė specialus straipsnis žinyne *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, taip pat dėmesys „pigmėjų muzikai" Zairui bei Centrinės Afrikos Respublikai skirtuose Alano P. Merriamo ir Simha Aromo straipsniuose tame pat žinyne[16].

Tačiau šiuo konkrečiu atveju situacija yra sudėtingesnė, kadangi mes turime patyrinėti kitą ryšį: tarp milžiniško populiarumo sulaukusios literatūrinės etnografinio žanro klasikos – Turnbullo knygos *Miškų žmonės* (1960) – ir Turnbullo bei Aromo įrašų populiarumo (šiuo atveju tai būtų Aromo *Centrinė Afrika: aka pigmėjų muzikos antologija* (*Centrafrique: Anthologie de la Musique des Pygmées Aka*) – etnomuzikologinio žanro audioklasika). Visų šių tyrinėjimų bei publikacijų egzistavimas turi aiškų ryšį su besikaupiančia istorine vaizdinija, kuri istoriškai susijusi su kolonijine praeitimi, sukūrusia rasiškai suskirstytų „kitų" hierarchiją: joje ryškiai figūravo radikalus fizinis „pigmėjų"

[15] Žr. Richard Henderson, „Born of Dreams: The Music of the Pygmies", *The Beat*, 14, 5, 1995, p. 46–49; taip pat žr. žemiau pridėtą diskografiją dėl populiarių Centrinės Afrikos įrašų pavyzdžių.

[16] Stanley Sadie, ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, New York: Macmillan, 1980, 15, p. 482–483. Žr. taip pat Simha Arom, „The Use of Playback Techniques in the Study of Oral Polyphonies", *Ethnomusicology*, 20, 3, 1976, p. 483–519; ir Arom, *African Polyphony and Polyrhythm*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

[17] John Haller, *Outcasts from Evolution: Scientific Attitudes of Racial Inferiority 1859-1900*, New York: McGraw-Hill, 1975; Leslie Fiedler, *Freaks: Myths and Images of the Secret Self*, New York: Simon and Schuster, 1978; Stephen Jay Gould, *Mismeasure of Man*, New York: W. W. Norton and Co., 1981; Robert Bogdan, *Freak Show: Presenting Human Oddities for Fun and Profit*, Chicago: University of Chicago Press, 1988; Robert Farris Thompson ir S. Bahuchet, *Pygmées?*, Paris: Éditions Dapper, 1991; Phillios Verner Bradford, Harvey Blume, *Ota Benga: The Pygmy in the Zoo*, New York: Dell/Delta, 1992; Jan Nederveen Pieterse, *White on Black: Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*, New Haven, Conn.: Yale University Press, 1992; Susan Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham, N.C.: Duke University Press, 1993, p. 108–111.

skirtingumas[17]. Su tuo siejasi mažiau tikėtinas naratyvas: didžiulis pigmėjų muzikos patrauklumas. Patrauklumas kaip pačios muzikos – t. y. kaip ypatingos kultūrinio unikumo formos savaime – ar senovės egiptiečių, ar Afrikos kaimiečių, ar kolonistų ir misionierių, ar antropologų ir etnomuzikologų, ar Afrikos bei Vakarų popžvaigždžių akyse, ar visų šių dalykų sumos šiandieninėje pasaulio muzikos rinkoje. Šis žavesys ir patrauklumas, ši „pigmifilijos" istorija reiškėsi (nors nevienodai) tiek Afrikoje, tiek ir už jos ribų.

kaip ir ten, kur Madonna sako „arčiau kūno" ...

Įskaitant dabartinių Kongo, Kongo Respublikos, Gabono, Kamerūno ir Centrinės Afrikos Respublikos valstybių dalis, pusiaujo miškai yra bemaž dviejų šimtų tūkstančių žmonių namai. Lokaliai vartojami etnonimai, tokie kaip mbuti, aka, mbenzėlė (*Mbenzélé*), binga, ngombe, nukreipia dėmesį nuo to fakto, kad šie miškų čiabuviai pašaliečių yra suplakti į vieną krūvą, vadinant juos „pigmėjais" dėl jų ūgio: kadaise dauguma jų buvo žemesni nei 150 cm. Tačiau daugiau nei ūgio bendrumas šiuos skirtingomis kalbomis kalbančius žmones visame regione sieja stulbinami istoriniai medžioklės ir vaisių rinkimo praktikos bendrumai, jų sąlygiškai egalitarinė ir nehierarchinė socialinė sankloda, jų estetinės išraiškos būdai bei ilgalaikiai mainų, prisitaikymo ir sugyvenimo su aplinkiniais bantų žemdirbiais modeliai[18].

Iš Centrinės Afrikos tropikų miškų tautų kilusios muzikos šizofoninės „išdailos" ypač stulbina, nes mažas tų žmonių ūgis primena jų beteisę materialinę padėtį. Beteisę ne tik todėl, kad istoriškai savo gimtuosiuose miškuose jie buvo dominuojami įvairių pašaliečių: bantų žemdirbių, Europos kolonistų, nacionalinių valstybių ir galiausiai – kuo toliau, tuo labiau – transnacionalinių tropikų miškų resursų eksploatatorių[19]. Beteisę ir todėl, kad jie niekuomet taip ir neįgavo teisių kontroliuoti, kaip jie turėtų būti diskursyviai pristatomi. Čia turiu

[18] L. L. Cavalli-Sforza, ed., *African Pygmies*, New York: Academic Press, 1986; Thompson, Bahuchet, *Pygmées?*

[19] Marvine Howe, „Pygmies, Many Owned by Planters, Are Central Africa's Second-Class Citizens", *New York Times*, 1972 07 08; S. Bahuchet, H. Guillaume, „Aka-Farmer Relations in the Northwest Congo Basin", in Eleanor Leacock, Richard B. Lee, eds., *Politics and History in Band Societies*, Cambridge: Cambridge University Press, 1982; Colin Turnbull, *The Mbuti Pygmies: Change and Adaptation*, New York: Holt Rinehart Winston, 1983; S. Bahuchet, *Les Pygmées Aka et la Forêt Centrafricaine*, Paris: SELAF, 1985; Cavalli-Sforza,

omeny terminą „pigmėjai“ kaip jų bendrinį pavadinimą[20]. Ūgio mažumas yra tai, kas istoriškai susiejo „pigmėjų“ sąvoką su „vaikišku“ ir „beždžionišku“ įvaizdžiais, skleidžiamais įvairių stebėtojų nuo senovės egiptiečių iki senovės graikų, nuo socialdarvinistų iki sociologų. Pusiau suaugęs, pusiau žmogus, „pigmėjas“ išlieka specifinis fizinis būvis, pirmykštė miniatiūrinė rūšis.

Kad kas nesakytų, jog ši formuluotė pernelyg dramatizuoja, trumpai prisiminkime vieną iš istorinių jos padarinių – būtent tą nužmoginimą, kurį patyrė Ota Benga, pirmasis Centrinės Afrikos miškų medžiotojas, perkeltas į buveinę Jungtinėse Valstijose. „Buveinė“ – tai tik ironiškas apibūdinimas, kadangi Ota Benga buvo atvežtas iš Afrikos rodyti jį 1904 metais Sent Lujise vykusioje Pasaulinėje parodoje. Jis rodydavo savo nudildytą dantį – po 5 centus už šypseną. Vėliau jo „namais“ tapo narvas Bronkso zoologijos sode kartu su šimpanze. Jo istorija nuo pagavimo iki savižudybės detaliai aprašyta Phillipso Vernerio Brandfordo ir Harvey'aus Blume's knygoje *Ota Benga: pigmėjas zoologijos sode* (*Ota Benga: The Pygmy in the Zoo*)[21]. Tai šiurpus liudijimas apie mokslininkų ir muziejininkų bendrininkavimą amžių sandūros rasizme ir keistenybių šou versle.

Tačiau didžioji pasaulio dalis nebuvo mačiusi pigmėjų parodose ir zoologijos soduose. Štai kodėl itin svarbu nužymėti įvairias iš kolonijinių susidūrimų kylančias šizofonijos atmainas: jos ženklina istorinius momentus bei kontekstus, kai sakytinė tradicija ir kultūrinis dalyvavimas transformuojami į materialų produktą ir galinčią cirkuliuoti reprezentaciją. Etnomuzikologai ir antropologai kadaise galėjo tvirtinti, kad to, kas buvo įvairiai vadinama gentine, etnine, liaudies ar tradicine muzika, įrašų gamyba ir pardavimas neturi neigiamų padarinių. Tačiau dabar beveik neabejojama, kad visa ši veikla nuo pat fonografo išradimo buvo esminė komplikuotoms reprezentacijoms ir produkcijos srautams, kurie nėra nei ideologiškai neutralūs, nei neklystamai pozityvūs, nei itin nešališki.

African Pygmies; Barry Hewlett, *Intimate Fathers: The Nature and Context of Aka Pygmy Paternal Infant Care*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1991; Roy Grinker, *Houses in the Rainforest: Ethnicity and Inequality among Farmers and Foragers in Central Africa*, Berkeley: University of California Press, 1992; Louis Sarno, *Song from the Forest: My Life among the Ba-Benjellé Pygmies*, New York: Penguin, 1993, ir *Bayaka: The Extraordinary Music of the BaBenzélé Pygmies*, Roslyn, New York: Ellipsis Arts, 1995; Joan Mark, *The King of the World in the Land of the Pygmies*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1995; Douglas Chadwick, „Ndoki: Last Place on Earth“, *National Geographic*, 188, 1, 1995, p. 2–45.

[20] Turnbull, *The Mbuti Pygmies*, p. 1; Thompson, Bahuchet, *Pygmées?*

[21] Op. cit.

kas nuveda mus prie šizofoninės mimezės...

Rimtu šalutiniu Turnbullo, Aromo ir kitų įrašų efektu tapo sustiprėjęs jų kaip grandies naujose šizofoninės mimezės grandinėse vaidmuo. Žodžių junginį „šizofoninė mimezė" nukaliau tam, kad nurodyčiau platų interaktyvių ir ekstraktyvių praktikų spektrą. Tie aktai ir atvejai per garso įrašų naudojimą, cirkuliavimą bei absorbavimą sukuria naujų kūrinių ir sąsajų srautą. Sakydamas „šizofoninė mimezė" norėčiau paklausti, kokiu būdu visos tos garsinės kopijos, ataidai, rezonansai, pėdsakai, prisiminimai, panašumai, imitacijos ir duplikacijos daugina istorijas bei galimybes[22]. Tai reiškia klausti, kaip garso įrašai, atskirti nuo jų šaltinių audioprodukcijos cirkuliacijos ir vartojimo grandine, skatina ir pateisina identiteto persvarstymus[23]. Žinoma, tuose įrašuose išlieka tam tikras priklausomybės indeksas toms vietoms ir tiems žmonėms, iš kurių jie radosi bei tarp kurių jie cirkuliuoja. Sykiu jų medžiaga ir prekinė kondicija kuria naujas galimybes: vietos ir žmonės gali būti rekontekstualizuojami, rematerializuojami, taigi iš pagrindų naujai „išrandami". Klausimas, kaipgi įrašai atveria šias galimybes naujiems, skirtingiems ar persiklojantiems muzikinių akistatų būdams arba kitokiems, istoriškai pirmesniems ar gretimiems tarpininkavimams, tebelieka stokojantis teorinio paaiškinimo ir ginčijamas.

Šiaip ar taip, niekas neabejoja tuo, kaip muzikos suprekinimą dabar veikia spartėjimo ir nenumaldomos plėtros procesai[24]. Kritiniai veiksniai – visuotinės muzikos miksavimo ir sintezės galimybės bei didžiuliai komunikacijos greičiai, kokiais įprastai vyksta tokie muzikiniai mainai – patys yra dalis didesnės esminių sąlygų visumos: to, ką Arjunas Appadurai susieja kaip globalius etninius ir medijų kraštovaizdžius[25]. Noriu paklausti, kokią įtaką šių kraštovaizdžių

[22] Michael Taussig, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*, New York: Routledge, 1993.

[23] R. Murray Schafer, *The Tuning of the World*, New York: Knopf, 1977, p. 90–91; Steven Feld, „From Schizophonia to Schismogenesis: On the Discourses and Practices of World Music and World Beat", in Charles Keil, Steven Feld, *Music Grooves*, Chicago: University of Chicago Press, 1994, p. 258–260.

[24] Veit Erlmann, Deborah Pacini Hernandez, „The Politics and Aesthetics of 'World Music'", *The World of Music*, 35, 2, 1993, p. 3–15.

[25] Arjun Appadurai, „Global Ethnoscapes: Notes and Queries for a Transnational Anthropology", in Richard Fox, ed., *Recapturing Anthropology*, Santa Fe, N.M.: School of American Research Press, 1991, p. 191–210.

formavimui, šiam spartėjimui turi šizofoninė mimezė, ir kokios rūšies reikšmės tuomet cirkuliuoja iš to atsirandančiais produktais.

Neseniai parašytame straipsnyje apie *world music* ir *world beat* diskursus bei praktikas mėginau istorizuoti šizofonijos idėją, prisimindamas Walterio Benjamino 1936-ųjų esė „Meno kūrinys techninio jo reprodukuojamumo epochoje"[26]. Nerimaudamas dėl unikalios egzistencijos transformavimosi į daugybines, Benjaminas pasitelkė „auros" idėją – to, ką praranda originalas, kai esti reprodukuojamas. Ši aura apibrėžia vėlesnį kopijos statusą, ypač dėl jos autentiškumo ar teisėtumo originalo atžvilgiu užginčijimo. Atsakydamas į šį pirmalaikį ir kiek konservatyvų nerimą dėl pirminiam originalumui gresiančio pavojaus, aš primygtinai teigiau, kad dabar šizofonija turi būti įsivaizduojama kaip labiau kintanti ir nevienoda, kaip ir praktikos, matomos įvairiose situacijose, srautuose, tarpsniuose ir cirkuliacijos modeliuose, nusakančiuose, kaip įrašai įgauna ir praranda trumpalaikius bei ilgalaikius prekinius būvius.

Tokia šizofonijos perspektyva iškyla kaip dalis bendresnės polemikos, išsiplėtojusios dialoge su Charlesu Keilu[27] apie tai, kaip globalaus muzikinio heterogeniškumo išaukštinimas, rinkoje pristatomas kaip „*world music*", dabar yra dinamiškai susijęs su paraleliniu muzikiniu homogeniškumu, pateikiamu kaip „*world beat*". Šią įtampą bei sąveiką tarp *world music* ir *world beat* įsivaizduoju kaip greitai vykstančių simbiozinių mainų srautą – tą, kuris susieja šizofoniją su šizmogeneze. Tuo noriu pasakyti, kad globalių muzikinių diskursų bei praktikų kultivavimo arenai šiandien būdinga padalinimų ir paaštrėjimų simbiozė. Šie paaštrėjimai – skirtumų, galios, teisių, kontrolės, nuosavybės, valdžios – politizuoja šizofonines praktikas, kurias muzikantai kadaise galėjo drąsiau skelbti nekaltu dalyku, sakydami, jog tai esti medžiaga įkvėpimui arba grynai meninis imitacijos ir inspiracijos dialogas.

[26] Feld, „From Schizophonia to Schismogenesis". Benjamino esė yra knygoje *Illuminations*, 1934; perspausdinta New York: Schocken, 1969. [Egzistuoja dvi autoriaus minimo Benjamino teksto versijos – 1928-ųjų ir 1936-ųjų metų.]

[27] Keil, Feld, *Music Grooves*, p. 290–330.

kaip ir tuomet, kai alegorijos skaitymas netikėtai atveria erdvę etnografijai...

Jacques'o Attali knyga *Triukšmas: politinė muzikos ekonomija*[28] atveria naują langą į šią davimo ir ėmimo, padalijimo ir kopijavimo erdvę. Jis žengia platų alegorinį žingsnį: reinterpretuoja bambuti *akami* („triukšmo") metaforą šiandieninės audioekokosmologijos kontekste, susiedamas tropikų mišką su įrašų pramone.

Attali įsivaizduoja muziką kaip istorinę tinklų seką; dabartinį, trečiąjį iš jų, jis vadina „kartojimo" tinklu – tai tinklas, atsirandantis su įrašų technologija. Attali suvokia šį tinklą kaip signalizuojantį „kartojamąją masinę visų socialinių ryšių produkciją"[29]. O tame kartojime dominuoja unifikacijos, centralizacijos, standartizacijos, depersonalizacijos, integracijos, sistematizacijos procesai – kibernetinė programavimo ir kontrolės matrica, kurią Attali vadina „imperiniu universalumu"[30]. Štai čia jis atranda elitinių muzikantų kaip ideologų vietą: ideologų, dirbančių kartu su galią turinčiais technokratais ir žiniomis disponuojančia mažuma tam, kad valdytų garsų srautą.

„Šiandien kartojimo mašina gamina tylą, centralizuotą politinę kalbos kontrolę, ir, bendriau imant, triukšmą. Valdžia visur malšina kitų keliamą triukšmą ir įtraukia garso prevenciją į savo arsenalą. Klausymasis tampa esmine priežiūros ir socialinės kontrolės priemone"[31]. Jeigu, prisilaikant Attali kartojimo tinklo sampratos, „identitetas [...] kuria troškimų mimikriją"[32], kaipgi tuomet turėtume įsivaizduoti rungtynes dėl tylos, kuri nuslopina skirtingumą, ir „kovą dėl teisės kelti triukšmą", kuris jį patvirtina? Kokiais būdais šizofoninė mimezė kelia identiteto politikos akcijas?

Akivaizdu, kad mimezės – kopijų, panašumo, dublikavimo – diskursai centrinę vietą Vakarų estetikoje užėmė nuo Platono perspėjimo *Valstybėje*, kad panašumo vaizdavimas yra pavojingas meno esmės – tiesos ieškojimo – suardymas. Aristotelio paprieštaravimas, kad mimetinėje kūryboje kūrybinės

[28] Jacques Attali, *Noise: The Political Economy of Music*, 1977; Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

[29] Ibid., p. 32.

[30] Ibid., p. 113.

[31] Ibid., p. 122.

[32] Ibid., p. 121.

paskatos būna ne mažiau sudėtingos nei toje natūroje, kurios atsakas ji yra, išjudino polemiką, kuri nepaliaujamai ataidi iki pat mūsų laikų[33].

Atsigręžiant tiesiai į šiuolaikines pozicijas: modernizmo sąlygomis atvaizdavimo sąvoka dažnai pasirodo transformuota į atspindėjimo ir atverties sąvokas – tai tiesioginė kreiptis į pojūčius, žadinanti tarpusavy susijusių objektų pasaulio įsivaizdavimą. Šitaip mimetinės kūrybos procesas apeina padalyto originalo, padalyto vienalaikių vienumos ir daugumos panašumo problemą. Būtent šis įtrūkis esti kertinis dalykas postmodernistiniame diskurse, kuriame iš mimezės gimęs pasisavinimas yra ir oficialus socialinės hierarchijos pavainikis, ir gyvas ženklas, kad kiekvienas kopijos ir kopijuojamo santykis yra nevienodų galios santykių simbolis. Jacques'as Derrida ypač įtikinamai perfrazavo šią kritiką į klausimą, ar fikcija mėgdžioja tiesą, ar tiesa – fikciją[34]. Toks dekonstruktyvistinis požiūris mimezės diskursą nukreipia į krizės diskursą, į autentiškumo ir tiesos idėjų destabilizavimo, pirminio šaltinio ar originalumo prielaidų griovimo diskursą[35].

Dvilypiu teigimo ir kritikos aspektu tai pasirodo netikėtai artima kitam mimezės teorizavimo būdui – tam, kurį aptinkame paskutiniajame Theodoro W. Adorno estetinės teorijos projekte[36]. Čia mimezė įgauna teatrališką išraišką, apsiausta iškraipytos dominavimo logikos – dominavimo, dialektiškai išlaisvinančio užslopintą kito troškimą, kartu regresyviai kontroliuojant tą kitą,

[33] Išsami apžvalga – Gunter Gebauer, Christoph Wulf, *Mimesis: Culture, Art, Society*, Berkeley: University of California Press, 1995.

[34] Jacques Derrida, *On Grammatology*, 1967; Baltimore: John Hopkins University Press, 1976.

[35] Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, London: Routledge, 1983.

[36] Meno antropologijai šių mainų srautų atžvilgiu istoriškai buvo taikomi du gana skirtingi vertinamieji diskursai. Vienas jų yra kontaktą ženklinančio meniškumo masto diskursas; kitas – galios skirtumų masto, kurį atveria padalytas vaizdas, diskursas. Vieniems tai – meniškumo diskursas, daugiausia nusakantis primityvizmo absorbavimą ir „autentiškumo" fetišizavimą modernistinio meno istorijoje. Kitiems – galios skirtumų ir „hibridiškumo" fetišizavimo diskursas, daugiausia nusakantis pasisavinimo prigijimą postmodernizmo eroje. Daugiau apie šias tendencijas žr. James Clifford, *The Predicament of Culture*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988; Sally Price, *Primitive Art in Civilized Places*, Chicago: University of Chicago Press, 1989; Marianna Torgovnick, *Gone Primitive: Savage Intellects, Modern Lives*, Chicago: University of Chicago Press, 1990; Shelly Errington, „What Became Authentic Primitive Art?", *Cultural Anthropology*, 9, 2, 1994, p. 201–226; ir esė knygoje George Marcus, Fred Myers, eds., *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley: University of California Press, 1995.

kad jo istorija būtų palaidota visiems laikams. Adorno pakartotinai tvirtina, kad jei nuotolis, atskyrimas ir atskirtumas yra nušviečiami kaip dominavimo produktai, jie taip pat švyti ir kaip noro siekti ryšio, išsiveržiant iš priklausomybės saitų, signalai. Šitaip socialinė išlaisvinimo ir nuslopinimo istorija (toji, kuri svarbiausia Adorno) visą laiką šypsosi Januso veidu ir šiepia grimasas per mimetinę išraišką.

Jeigu šios idėjos antropologams ir etnomuzikologams atrodo prietaringai bailios ir net lokalios, taip, be abejo, yra dėl to, kad paralelinė dialektika istoriškai susieja jų sritį su mimeze. Tai nuolatinio suardymo ir apvertimo to, kas pažįstama, ir to, kas svetima, procesas. Kaip ir estetinė mimezė, antropologijos ar etnomuzikologijos mimezė aprėpia erotinį kito apglėbimą, įrėmintą negatyvaus dominuojančios meilės potencialo. Galbūt dėl to mimezė dažnai pripažįstama kaip atsiminimas. Paties Adorno žodžiais tariant, „troškimas, teigiantis nesamo tikrovę, įgauna prisiminimo formą“[37].

bet tuo tarpu – avangardinės techno *džiunglės...*

Septintojo ir aštuntojo dešimtmečių džiazo avangardai plito toli už Niujorko ribų. Viena iš sąsajų buvo su brazilų gitaristu ir kompozitoriumi Egberto Gismonti – pasaulyje gerai žinomu dėl virtuoziško aštuonstygės gitaros valdymo ir koncertų su perkusininkais bei džiazo improvizatoriais, tokiais kaip Airto Moriera, Paulas Hornas, Nana Vasconcelos ir Charlie Hadenas. Mokęsis Paryžiuje pas Nadią Boulanger ir Jeaną Barraqué, 1977-uosius Gismonti paskyrė ksingu (*Xingu*) indėnų muzikos studijoms[38]. Šis projektas tiesiogiai atsispindėjo kitais metais išleistoje jo plokštelėje *Vidudienio saulė* (*Sol Do Meio Dia*). Čia Gismonti groja kartu su perkusininkais Nana Vasconcelos ir Colinu Walcottu, gitaristu Ralphu Towneriu ir saksofonininku Janu Garbareku. Plokštelė buvo įrašyta Osle; 1978 metais išleista ECM kompanijos, ji sulaukė entuziastingų įvertinimų.

ECM išplėtojo aštuntojo dešimtmečio pabaigos globaliam improvizaciniam avangardizmui reikšmingą technologinę estetiką: vaiskiai trapus, ledo

[37] Adorno, *Aesthetic Theory*, p. 192.

[38] Chip Stern, „Egberto Gismonti: Finding the Avant-Garde in the Jungles of Brazil with an Eight-String Jazz Guitar“, *Guitar Player*, 12, November 1978, 45, p. 114–120.

skaidrumo garsas, paženklintas vaiduokliškai atšiaurios reverberacijos. Būtent tokiame kontekste galime išgirsti gilius Gismonti *Sapain* pagrindinius tonus ir atvirus momentinius obertonus. Čia, šiame tankios faktūros interliude, nusidriekiančiame nuo Villa-Lobos iki globalinio kaimo, ta pati muzikinė medžiaga iš Aromo ir Taurelle bei Hancocko pateiktų babenzėlė *hindewhu* versijų yra sujungiama su aliuzijomis į persiklojančią Amazonės indėnų fleitų echofoniją. Gismonti susieja Amazonės tropikų miškus ir jų gyventojus su įsivaizduojamu paraleliniu Centrinės Afrikos pasauliu, taip sukurdamas bendrą pirmykščio muzikinio kitoniškumo erdvę. Jis rašo: „Šio albumo muzika dedikuota [Gismonti dvasiniam vadovui] Sapainui ir ksingu indėnams, kurių mokymai man buvo tokie svarbūs, kai gyvenau su jais Amazonės džiunglėse: džiunglių garsai, jų spalvos ir paslaptys; saulė, mėnuo, lietus ir vėjai; upė ir žuvys; padangė ir paukščiai; bet visų labiausiai – muzikanto, muzikos ir instrumento susijungimas į neperskiriamą vienovę".

Įdomus ir tiesioginis kontrastas, panašiai žengiant per meninio ir pop avangardo linijas, yra Jono Hassello ir Briano Eno 1979 metų plokštelė *Ketvirtasis pasaulis, I d.: Įmanomos muzikos* (*Fourth World Vol. I: Possible Musics*) su kompozicija „Ba-Benzélé", kurios autoriumi nurodytas Hassellas. Kompozicijos šaltinis aiškiai buvo tas pats babenzėlė *hindewhu* įrašas, bet čia panaudotos transformacijos technikos ir priemonės yra konkrečioji muzika bei elektronika, kas daro skambesį prislopintą, slėpiningą, foninį – tai savotiškas sintezatorinių pano fleitų ir pagreitintų magnetofono juostos kilpų mišinys. Kaip ir Gismonti, Hassello kūryba lydima jo nepriekaištingo tarptautinio avangardo autoriteto: džiazo trimitininko veikla, Europoje įgytas muzikologijos daktaro laipsnis, kompozicijos studijos Kelne pas Karlheinzą Stockhauseną, taip pat – studijos Indijoje pas žymų vokalistą Pran'ą Nathą[39]. Šių patirčių elementai Hassello kūryboje sugula į primityviojo futurizmo džiunglių sodą. *Ketvirtasis pasaulis, I d.*, kaip ir kiti Hassello to laikotarpio darbai – *Drebančios žemės sala* (*Earthquake Island*) ir *Sapnų teorija Malajoje* (*Dream Theory in Malaya*) – prisidėjo kuriant globaliąją avangardo erdvę, kurios garsas tiek pat futuristiškas kiek primityvistiškas, etniškas kiek elektroniškas.

Bet čia atkreipkime dėmesį į dar vieną pasisavinimą. „Ba-Benzélé": tautos vardas dabar jau yra kompozicijos pavadinimas, padarytas kito nuosavybe. Beje, klausantis šios kompozicijos, jos garsinės sąsajos su vieta ar žmonėmis

[39] Robert Palmer, „Jon Hassell and the 'Fourth World'", *Rolling Stone*, 1980 09 04.

visokeriopai tolimos, tačiau iškeliamas žmogiškasis specifiškumas. Hassellui, Eno ir jų klausytojams ambientinė muzika buvo kitas pasaulis – vaizduotės ir miražų pasaulis. Elektroninė sintezė – visuomet prislopinta, ambientinė, repetityvinė, minimalistinė, kažką gal ir primenanti, tačiau tikrai be jokių referencijų – buvo jų technotransportacijos būdas. Anksčiau babenzėlė genties muziką girdėjęs klausytojas turi labai stengtis atsekti atminties pėdsaką, turi įsivaizduoti originalo pavidalą banguojančiame, pavandenijusiame, išskydusiame jo elementų tirpale.

Ketvirtasis pasaulis, I d. ir Hassello bei Eno „Ba-Benzélé" ambientinė elektrosintezė gali būti matomi platesniame avangardinio meno ir popmuzikos kontekste. Hassellą aiškiai veikė aukštasis Stockhauseno elektromodernizmas, kurio eksperimentai su „rastais objektais" ir „tarptautine glosolalija" (pvz., *Himnai* (*Hymnen*), kur panaudoti 137 valstybių himnai), su Rytų-Vakarų iškarpomis (*Derinimas* (*Stimmung**)) ir globaliomis pranašystėmis (*Telemuzika* (*Telemusik*)) yra smulkiai aprašyti svarbiame 1973 metų tekste – jo knygoje *Kosminės muzikos link*, ypač skyriuje „Anapus globalaus kaimo polifonijos"[40]. Lygiagrečiai, Eno formavusios įtakos septintajame dešimtmetyje buvo Johnas Cage'as ir Cornelius Cardew. Kaip savo instrumentą pasitelkęs daugiakanalį magnetofoną, aštuntajame dešimtmetyje Eno buvo bendraautoris ir kitaip prisidėjo prie daugybės pažymėtinų popmuzikos projektų su tokiais muzikantais kaip *Roxy Music*, Robertas Frippas (iš *King Crimson*), Johnas Cale'as, *Velvet Underground*, Davidas Bowie. Baigiantis aštuntajam dešimtmečiui, jis susikoncentravo ties muzika filmams bei *Ambient* serija (į kurią įeina *Muzika oro uostams* (*Music for Airports*)), taip pat ties itin populiariu (o vėliau smarkiai diskutuotu dėl jo pasisavinimo politikos) projektu su Davidu Byrne'u *Mano gyvenimas dvasių krūmynuose* (*My Life in the Bush of Ghosts*), išleistu 1981 metais[41].

Šiose paraštėse į galvą ateina dar du žmonės, figūravę Eno ir pigmėjų ryšiuose. Vienas iš jų – Louis Sarno, amerikietis, daugiau nei dešimt metų gyvenęs su babenzėlė gentimi ir neseniai sudalyvavęs garsovaizdžio bei muzikos įrašo projekte *Bayaka* kartu su garso ekologu Bernie Krause[42]. Sarno taip pat

* Šio kūrinio pavadinimas daugiaprasmis: „*Stimmung*" (vok.) – derinimas, nuotaika, balsynas.

[40] Karlheinz Stockhausen, *Towards a Cosmic Music*, 1973; perspausdinta London: Element Books, 1989.

[41] Jon Pareles, „Eno Uncaged", *Village Voice*, 1982 05 04; David Toop, *Ocean of Sound: Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds*, London: Serpent's Tail, 1995, p. 122–123.

[42] Sarno, *Bayaka*.

parašė populiarią knygą *Daina iš miškų* (*Song from the Forest*) – romantišką ir lyrišką kelionių dienoraštį, kuriame minimas Eno užsakymas surinkti muzikos ir garsų pavyzdžius jo rengiamai tropikų miškų aplinkai Niujorko meno festivalyje[43]. Šis „kolekcionavimas" yra dalis to Eno avangardizmo aspekto, kuris siejasi su ypatingu Afrikos panaudojimu ir nuostata jos atžvilgiu. Kaip viename interviu tai išreiškė pats Eno: „Žinote, ko aš nekenčiu kompiuteriuose? Kompiuterių problema ta, kad juose yra nepakankamai Afrikos. [...] Žinote, kas yra nuoboda? Tai būtybė, kurioje yra nepakankamai Afrikos. [...] Žinote, kodėl muzika buvo mūsų gyvenimų centras šitokį ilgą laiką? Todėl, kad tai buvo būdas įsileisti Afriką vidun."[44]

Kita Eno ir pigmėjų ryšių figūra yra žinomas kino režisierius Wimas Wendersas. Eno prodiusavo (kartu su Danieliu Lanois) grupės U2 dainą „Iki pasaulio pabaigos (Until the End of the World)", kuri skamba Wenderso 1991 metų to paties pavadinimo filme; jis taip pat turėjo įtakos bendram filmo garso takelio sprendimui[45]. Šiame filme, kuris yra alegorinė regėjimo, kino ir sapnavimo istorijos traktuotė, pigmėjai vaidina svarbų simbolinį vaidmenį. Wenderso medžiaga yra apokaliptinis persekiojimo aplink pasaulį trileris, susietas su bepročio mokslininko istorija. Pastarosios centre – kamera, galinti fiksuoti smegenų impulsus, kurie, juos dekodavus, gali grąžinti neregiui regėjimą. Galiausiai ši technologija suteikia žmonėms galimybes užrašyti ir pakartoti savo sapnus. Paskutinioji filmo dalis vyksta mokslininko laboratorijoje Centrinės Australijos dykumoje. Australijos aborigenai įvairiausiais būdais rikiuojami, kad sugestijuotų ryšius tarp praeities ir ateities, tarp rentgenogramų meno ir futuristinės mentalinės telepatijos. Jie vaizduojami kaip turintys unikalių gebėjimų matyti tiek senuosius mitologinius sapnų laikus, tiek būsimą pasaulio pabaigą. Aborigenai įsijaučia į vizionieriaus mokslininko bei jo aklos žmonos padėtį ir priima juos į savųjų tarpą: Wendersas naudoja šią metaforą, norėdamas papasakoti istoriją apie atmintį kaip pranašystę prie sapnų pripratusiame pasaulyje.

Pigmėjai į šią schemą įsikomponuoja kaip girdimas garsinis fonas – vaikiškai nuoširdus kontrastas aborigenams, aiškiam senovinės ir futuristinės regimosios išminties įsikūnijimui. Kad įtrauktų pigmėjus į naratyvą, filmo garso takelyje kompozitorius Graeme'as Revellas jau nuo pirmųjų titrų naudoja aka genties vaikų dainų semplus. Jie paimti (ir tai nurodyta titruose) iš Simha Aromo albumo

[43] Sarno, *Song from the Forest*, p. 80. Žr. taip pat Toop, *Ocean of Sound*, p. 130–131.

[44] Kevin Kelly, „Eno: Gossip Is Philosophy", *Wired*, 3, 5, 1995, p. 146–151, 204–209.

[45] Apie Lanois, Hassello ir Eno ryšius žr. Toop, *Ocean of Sound*, p. 146–148.

Centrinė Afrika: aka pigmėjų muzikos antologija. Dar reikšmingiau tai, kad aka lopšinė vis pasigirsta tuose svarbiuose momentuose, kurie žymi iš praeities ataidinčius paprasto, džiaugsmingo, vaikiško, nekomplikuoto gyvenimo atbalsius (suprask – tokie kadaise, galimas daiktas, turėję būti europiečiai). Automobilyje iš magnetofono pasiklausiusi pigmėjų lopšinės, herojė nugrimzta į gilų transišką snaudulį – ir taip penkis šimtus kilometrų europietiška autostrada. „Nebuvau taip ilgai miegojusi ištisas savaites", – sako Claire, atsibudusi Paryžiuje.

ir tarsi hibridinės „seserys"...

Jonas Hassellas nėra vienintelis, pavadinęs kompoziciją „Ba-Benzélé". Tą pavadinimą (tik kitaip užrašytą) panaudojo ir *Zap Mama* – moterų *a cappella* grupė, atstovaujanti mišriam – afrikietiškam ir europietiškam – paveldui. Jų debiutinio albumo *Zap Mama: Nuotykiai Afropėjoje* (*Zap Mama: Adventures in Afropea*) amerikietišką 1993-ųjų leidimą (originaliai išleistas 1991 metais) kuravo buvęs *Talking Heads* lyderis Davidas Byrne'as, kurio kompanija *Luaka Bop* (*Warner Brothers* padalinys) globalinėje popmuzikoje suvaidino svarbų vaidmenį. Keturis mėnesius šis įrašas išsilaikė pirmojoje žurnalo *Billboard* tų metų *world music* albumų sąrašų pozicijoje.

CD buklete *Zap Mama* lyderė Marie Daulne sako: „Dėl savo dvilypio kultūrinio pagrindo – valonų ir bantų, Belgijos ir Zairo – aš atradau (ir norėčiau, kad kiti atrastų, klausydamiesi šio įrašo) muzikos, kuri sudaro mūsų afrikietiško ir europietiško repertuaro pagrindą, turtingumą ir įvairovę". Daulne toliau reiškia padėką „etnomuzikologams, kurių įrašai mane įkvėpė", tačiau stipriausius susižavėjimo žodžius skiria „Centrinės Afrikos pigmėjams".

Daulne sąsajas su pigmėjais popmuzikos spauda nuolat knibinėdavo egzotikos sumetimais[46] – vos teužsimindama, kad ji studijavo Antverpeno džiazo mokykloje, ar kad kitos šio albumo kompozicijos paremtos Ispanijos, Sirijos, Kubos, Kongo ir kitokiomis idiomomis bei įtakomis. *Zap Mama* kompozicija „Babanzélé" yra sudėtingos polifoninės pjesės su balsais ir švilpukais (tos

[46] David Sinclair, „Global Music Pulse: Belgium", *Billboard*, 1992 06 20; Melinda Newman, „Artist Developments: Breaking Zap Mama", *Billboard*, 1993 03 20; Thom Duffy, „Zap Mama Rides World Wave: Afro-European Quintet Bridges Cultural Gaps", *Billboard*, 1993 08 07; Gould Hall, „A Belgian-African Quartet Mixes Traditions in Many Ways", *New York Times*, 1994 06 11.

pačios, kuri buvo įrašyta 1966 metų Aromo ir Taurelle plokštelėje kaip *hindewhu* solo) adaptacija aštuoniems balsams. Šiame *Zap Mama* atlikime stulbina tai, jog čia girdime kur kas detalesnę, labiau niuansuotą ir išbaigtą babenzėlė vokalizacijos mimezę nei visa, kas buvo įrašyta anksčiau. Norėdamos tiksliai atkartoti 1966-ųjų plokštelės pavyzdžio balsų daugiasluoksniškumą, *hindewhu*, plojimus bei perkusijas, *Zap Mama* atlikėjos kopijuoja savo repertuaro objektą, išplėtoja jo *ostinato* ir varijavimo technikas: jos traktuoja babenzėlė muziką kaip muziką, kaip visiškai artikuliuotas praktikas ir kūrinius. Mimezės autentiškumą čia garantuoja Daulne skelbiamas jos pačios fizinis, kultūrinis ir istorinis hibridiškumas. Kitaip tariant, pasiremdamas hibridiškumu kaip savo paties identiteto pozicija, muzikantas gali pretenduoti į visą to identiteto erdvėlaikio teritoriją kaip savo meninės išraiškos paletę.

ir gal net užburtoji fleita...

Kamerūno prozininkas, poetas ir kompozitorius Francis Bebey'us gimė ir mokėsi Dualoje, po to išvyko į Paryžių studijuoti muzikos ir radijo bei televizijos žurnalistikos. Jis daug kartų gastroliavo po pasaulį kaip klasikinis gitaristas, taip pat yra žinomas kaip produktyvus poetas ir romanistas[47]. Nuo 1972 metų dirbo UNESCO organizacijoje Paryžiuje. Bebey'ui priskiriami pirmojo Kamerūno muzikanto, peržengusio specifinių lokalinių muzikos stilių ribas bei sėkmingai sujungusio įvairaus Afrikos vokalinio ir instrumentinio repertuaro elementus su Europos muzika, nuopelnai. Nors tarptautinėje popscenoje Kamerūnas nuo aštuntojo dešimtmečio pradžios yra labiau žinomas dėl saksofonininko ir grupės vadovo Manu Dibango *Makossa Beat*, Bebey'us buvo ne mažiau svarbus kaip ankstyvasis inspiracijos modelis Kamerūno ir kitiems Afrikos muzikantams, norėjusiems sulydyti įvairius muzikinius šaltinius bei stilius[48].

Kamerūne esama baka genties gyvenamų miškų, bet Bebey'us gerai pažįsta pigmėjų muziką iš septintajame dešimtmetyje įrašytų šaltinių, apie kuriuos yra rašęs plačioje Afrikos muzikos apžvalgoje *Afrikos muzika: žmonių menas* (1975 m., prancūziškas originalas – 1969 m.). Jo 1993 metų CD *Lambaréné*

[47] Žr., pavyzdžiui, Francis Bebey, *Agatha Moudio's Son*, 1968; perspausdinta Nairobi: Heinemann, 1971; *African Music: A People's Art*, 1969; perspausdinta London: Harrap, 1975; *King Albert*, 1976; perspausdinta Westport: L. Hill, 1981.

[48] Manu Dibango, *Three Kilos of Coffee*, Chicago: University of Chicago Press, 1994, p. 15, 79.

Schweitzer – paskyrime daktarui Albertui Schweitzeriui – girdime *'ndewhoo* (kaip jis užrašo) garsus, praplečiant vokalo ir instrumento samplaiką ant viršaus užrašyta perkusija. Panašiai kaip *Zap Mama*, Bebey'us perima babenzėlė muzikos techniką ir ją išplėtoja. Buklete jis kalba apie *'ndewhoo* kaip apie „užburtąją fleitą" – dėl jos gebėjimo išgauti ištisą melodiją iš vienos natos.

Panašu, kad Bebey'us ėmė inkorporuoti *hindewhu* garsą devintojo dešimtmečio pradžioje po sėkmingo *sanza* panaudojimo. Tą techniką jis demonstravo gyvai koncertuose – nuo Paryžiaus *Elysée Palace* iki Niujorko *Carnegie Hall*. Šalia *Lambaréné Schweitzer*, jo kūrybinė istorija su *hindewhu* technikomis užfiksuota kituose dviejuose įrašuose: *Akwaaba* (1985) ir *Nandolo / Su meile* (*Nandolo / With Love*, 1995). Pastarojo informacijoje minima, kad Bebey'us ką tik pabaigė „*Kronos* kvarteto užsakytą pjesę *Kasilane* pigmėjiškai fleitai ir styginių kvartetui..." Klausantis šių trijų įrašų tampa aišku, kad Bebey'us, naudodamas bambukinę papajos švilpuko imitaciją, įvaldė visas greitos pūtimo ir dainavimo bei falceto ir atviro balso kaitos technikas.

Vis dėlto, kaip ir *Zap Mama* atveju, jau neminint Herbie Hancocko ar Leono Thomaso, čia vėlgi glūdi ta pati problema – globėjiškumo ar net pajungimo momentas sferoje, kuri viešai paženklinama kaip inspiracija ir muzikiniai užkoduojama kaip pagerbimas. Nors reikia pasakyti, kad tuose kritiniuose diskursuose, supančiuose *Zap Mama*, Francisą Bebey'ų ar pigmėjiškus afroamerikiečių muzikantų dalykus, rasės ir kultūrinės vagystės polemizavimas nefigūruoja taip tiesiogiai, kaip tai esti kalbant apie Gismonti ar Hassello pigmoidiškus dalykus. Akivaizdu, kad afroamerikiečių, afropiečių ar afrikiečių kaip subjektų pozicijos neskatina tokios rūšies moralinio ir politinio tiriamojo žvilgsnio – į pirmą vietą mieliau iškeliama estetinė šizofoninės mimezės kaip muzikinės ambasadorystės interpretacija. Vis dėlto neišeina nutylėti galios skirtumų, atribojančių kosmopolitinius afroamerikiečius, afropiečius ir afrikiečius nuo jų miškų pigmėjų mūzų. Tie skirtumai čia ne mažiau ryškūs nei bet kur kitur, įsivaizduojant, kaip produkcijos cirkuliacija reprodukuoja davėjų ir ėmėjų, šaltinių ir naudotojų situaciją. Nors pažangiausieji nežino jokių ribų, kai kurie iš jų turi skirtingą regreso teisę į šaknis. Kaip mus moko Aretha Franklin, pagarbos našta sunki[49].

[49] Keil, Feld, *Music Grooves*, p. 218–226, 304–311.

ar nelyg folkloriškas žaliuojantis abejopiškumas...

Martino Cradicko 1993 metų albume *Miško dvasia* (*Spirit of the Forest*) semplinimas bei studijinis darbas derinami su gyvu jo grojimu gitara ir mandolina, kartu su pietrytinio Kamerūno baka miškų genties mušamaisiais instrumentais. Kai kurie iš baka garsų – jų originalia gyvo muzikavimo forma – pateikiami palydinčiame CD *Miško širdis* (*Heart of the Forest*). Šitaip kartu įvardijamas originalo autentiškumas („širdis") ir kopijos nuoširdumas („dvasia"). Čia dokumentinis *world music* žanras visiškai susilieja su jo *world beat* remiksu.

Nors tarp šių CD yra daug skirtumų, stulbina iškart kylantis artimo jų ryšio įspūdis. Ne tik jų dizainas be galo panašus, bet ir albumų pradžios skelbia jų garsinę giminystę. „Yelli" – pirmajame *Miško širdies* takelyje – girdime miškų glūdumoje aidinčius jodlerius be teksto. Pirmasis *Miško dvasios* takelis tokiu pačiu pavadinimu pradedamas tos pačios garsinės medžiagos semplu, vėliau girdime mandolinos ir gitaros atliekamą jodlerio melodinės linijos versiją. Šios kompozicijos autoriumi nurodytas Martinas Cradickas, jis ją ir atlieka (gitara, mandolina, semplai), palydimas baka perkusininkų ir vokalistų. Ši technika įvairiais jos pavidalais ir transformacijomis charakterizuoja santykį tarp baka „širdies" ir „dvasios", kuri žinoma kaip *Baka Beyond* – toks Cradicko grupės pavadinimas. Po dviejų minėtų įrašų sėkmės Cradickas toliau naudojo šį metodą su naujais ekspedicijų įrašais ir 1995-aisiais išleido dar vieną CD – *Susitikimų zona* (*The Meeting Pool*).

Šalia „abejopo" tokios produkcijos formos autentiškumo, tarp tų dviejų įrašų egzistuoja ir kitas komplikuotas ryšys. *Miško dvasios* buklete Cradickas rašo: „Visi honorarai, už šį albumą priklausantys baka kaip autoriams ir atlikėjams, bus surinkti ir perduoti jiems, kad jie panaudotų tas lėšas savo miškų išsaugojimui bei subalansuotai plėtrai, neprarandant savo žinijos ir kultūros". *Miško širdies* buklete Cradickas taip pat rašo, kad visi honorarai atiteks baka. Abiem atvejais Cradickas demonstruoja akivaizdų susirūpinimą šiandieninėmis kultūrinėmis bei ekologinėmis išlikimo problemomis, su kuriomis susiduria baka žmonės ir jų gimtieji miškai. *Miško dvasios* bukleto tekste šis rūpestis įgauna romantinių gaidelių, besiribojančių su gilia nostalgija. Tačiau *Miško širdies* bukleto pabaigoje Cradicko bendradarbis Jeremy's Avisas tiesiogiai kalba, jog tai tikriausiai tėra vien fantazija, lengvai plevenanti viršum nacionalinių valstybių, sutartinai su globalaus kapitalizmo ekspansija nustumiančių į pašalį savo atokiuosius „kitus", realijų:

Afrikos vyriausybės, suvaržytos įsiskolinimų Vakarų plėtros bankams, yra priverstos išnaudoti savo gamtos išteklius, tokius kaip tropikų miškai (baka gimtinė), kad gautų taip reikalingo užsienio kapitalo. Ši trumpalaikė finansinė nauda baka žmonių nepasiekia, o ilgalaikis šio arealo praradimo poveikis jų kultūrai turės griaunančius ir toli siekiančius padarinius. Pajamos iš šio albumo pardavimo sugrįš į tropikų miškus, ir tai bus mažas žingsnis apgręžiant resursų srautą, išnaudotojiškai nukreiptą iš Pietų į Šiaurę. Visa kita priklauso nuo jūsų.[50]

ir galiausiai tarptautinis disko megahitas...

Paskutinysis kontrastas – tarptautinis multimilijoninis disko stiliaus bestseleris *Miško tankmė* (*Deep Forest*). 1992 metais pasirodžiusiame dvikalbio leidimo albume, prodiusuotame Dano Lacksmano ir „paremtame originalia Michelio Sanchezo idėja", semplinti bei transformuoti Afrikos garsai jungiami su sintezatorinėmis perkusinėmis ir melodinėmis partijomis. Pasitelkiant sintezatorius ir kitą MIDI programavimo įrangą sinchronizacijai, Erico Mouquet bei Michelio Sanchezo aranžuota ir adaptuota afrikietiška medžiaga paimta iš keleto etnografinių Ganos, Senegalo, Kamerūno, Centrinės Afrikos Respublikos ir Burundžio muzikos įrašų. Nurodyta, kad kai kurie pigmėjiški šaltiniai yra iš neseniai išleisto CD *Tropikų miško tankmės polifonija* (*Polyphony of the Deep Rain Forest*), kiti – iš ankstesnių Simha Aromo įrašų.

Miško tankmės bukleto tekstai, reklaminė medžiaga, video, albumo apipavidalinimas (vaikiškos keverzonės, miško simboliai) ir garso dizainas – tai visų įmanomų esencializuojančių, romantizuojančių, egzotizuojančių metaforų sąvadas. Pigmėjiškas kitoniškumas čia ypač prilyginamas dvasingumui,

[50] Cradickas galbūt pirmasis iš pigmėjiškos popmuzikos atlikėjų suvokė visą situacijos sudėtingumą iš tikrųjų atiduodant pinigus – žr. Andrew Means, „In the Field: Ethno-Phonography in the Late 20th Century", *Jazziz*, 13, 5, 1996, p. 72–77. Cradickas sako, kad kadangi muzika baka kaimuose yra bendruomeninė praktika, honorarai už atlikimą ir autorystę turi būti traktuojami kaip bendruomeninė nuosavybė. Todėl buvo įkurtas fondas, surenkantis honorarus ir leidžiantis baka žmonėms demokratiškai nuspręsti, kaip juos išmokėti. Jis pažymi: „Lengviausia būtų tiesiog atiduoti pinigus jiems į rankas [...] bet tai būtų neatsakingiausia, nes tie pinigai ilgai pas juos neužsilaikytų. Jų skaičių ir pinigų supratimas menkas – palyginti su kai kuriais jų kaimynais (ypač alkoholio pardavėjais), kurie labai greitai sugalvotų, kaip tuos pinigus panaudoti" (ibid., p. 75).

prigimtiniam pasauliui, solidarumui su žeme, pusiausvyrai ir belaikiškumui. Kaip sakoma įžanginėje dainoje (žemu balsu): „Kažkur džiunglių glūdumoj gyvena tokie maži vyrai ir mažos moterys. Jie yra jūsų praeitis; galbūt jie yra ir jūsų ateitis". Muzikinis šių eilučių atitikmuo yra akivaizdus. Pavyzdžiui, dainos „Medžioklė (Hunting)" pagrindinė melodija yra tiesioginis pirmojo *Tropikų miško tankmės polifonijos* takelio semplas. Įžanginis ir vėliau nuolat kartojamas motyvas yra metriškai fiksuotas trijų garsų jodlerio semplas – aukštyn mažąja septima ir tada žemyn mažąja tercija, kad skambėtų kvinta – sukuriantis leitmotyvą ir refreną šokio ritmui.

Šalia nepaprasto pasisekimo tarptautinėje rinkoje (per trejus metus nuo išleidimo datos, 1992-ųjų balandžio, visame pasaulyje parduota bent du su puse milijono egzempliorių), *Miško tankmės* titulinė daina buvo dažnai girdima televizijos reklamose, kur nuoga undinė pliuškenasi srauniuose kalnų upeliuose, reklamuodama *Neutrogena* odos priežiūros produktus. Šio CD muzika buvo parduota ir kitoms reklamoms, kurių užsakovai buvo patys įvairiausi – *Sony, Body Shop, Porsche*; „tai išties muzikos rinkodaros koncepcijų Benettonas"[51]. Reklama buvo didžiulė, spaudos atsiliepimai nepaprastai pozityvūs, tad *Miško tankmės* komanda ėjo toliau, pritaikydama tuos pačius metodus čigoniškai ir keltiškai muzikai[52]. Čigoniškos muzikos CD *Bohême* gavo 1996 metų *World Music Grammy* apdovanojimą[53]. Duodamas interviu apie šį naują įrašą Ericas Mouquet išreiškė savo technokratinę nuostatą muzikos atžvilgiu: „Man sako – o, ne. Tu neturi teisės to daryti, uždėti sintezatorius ant mūsų muzikos. Aš sakau – kodėl? Kodėl negaliu to daryti? Pasakykite man įtikinamą argumentą. Ir, žinoma, jie neturi jokių gerų argumentų"[54].

Panašiai kaip ir *Miško širdis* bei *Miško dvasia*, albumas *Miško tankmė* ryškiai reklamuoja socialinį altruizmą: klausytojai prašomi aukoti Pigmėjų fondui – Kalifornijoje veikiančiai labdaros įstaigai, vadovaujamai Jeano-Pierre'o Hallet, kuris užaugo prie Ituros miškų ir už savo agrikultūrinį darbą su efė (*Efé*) gentimi gavo prezidentinį „Bado pabaigos" apdovanojimą[55]. Hallet Pigmėjų fondas yra specialiai skirtas padėti efė, kurių muzika nebuvo panaudota

[51] Jon Pareles, „Pop View: A Small World After All", *The New York Times*, 1996 03 24.

[52] Andrew Ross, „Ecoculture", *Artforum*, 32, 4, 1993, p. 11.

[53] David Sprague, „Deep Forest Mines Globe for Second Set", *Billboard*, 1995 03 18; Erik Goldman, „In Deep with Deep Forest", *Rhythm Music*, 4, 8, 1995, p. 36–39, 53.

[54] Ibid., p. 39.

[55] Jean-Pierre Hallet, Alexandra Pelle, *Pygmy Kitabu*, New York: Random House, 1973.

Miško tankmės albume. Kaip paaiškėjo iš Pigmėjų fondo mokesčių patikrinimo, per visus tuos metus nuo *Miško tankmės* debiuto jų sąskaitoje mažai kas keitėsi. Galima tik įtarti, kad iš *Miško tankmės* fondas gavo nedaug. Į mano paties laiškus bei telefono skambučius *Miško tankmės* produkcijos kompanijai *Passionate Entertainment* per paskutinius dvejus metus niekas neatsakė.

kokias byloja istorijas?

Ar susiklosto naratyvas iš šių padrikų momentų bei apraiškų? Jei taip – ar jis toks pat rišlus (ar daugiau, ar mažiau) kaip tai, ką aš čia sumedžiojau ir surankiojau? Ką šios istorijos kritiniams postmodernizmo diskursams byloja apie perskyras globalioje populiariųjų produktų cirkuliacijos sferoje? Kokiais būdais jos skatina įniršį ir pagarbą tuo pat metu? Kaip jos priverčia klausytojus politiškai bei estetiškai užimti vieną ar kitą pusę? Atsakydamas į šiuos klausimus ir apimdamas visą angažuotumų spektrą (tuos, kurie džiaugiasi ir priima, bei tuos, kurie apgailestauja ir netveria pykčiu dėl pigmėjiškos popmuzikos žanre cirkuliuojančių muzikinių objektų), norėčiau pasiūlyti keturis lemiamus *ostinato*, pulsuojančius per visą pigmėjišką *world beat* popmuziką.

Nuo afronacionalizmo iki euroavangardizmo, nuo elektroakustinio modernizmo iki skaitmeninio postmodernizmo, nuo aukštojo iki žemojo meno – visur atsiras pigmėjiškas produktas, tinkantis visiems požiūriams į autentiškumą ir kolaboraciją, visiems šaknų ir hibridiškumo pašlovinimams.

Ar tai būtų saldus popsas, džiazinis sketo vokalas, *funk* ar baladė; ar visų pusiaujo miškų akustinė, ar visų pasaulio kraštų ambientinė muzika; ar Afropėjos hibridiškumai, ar Eurafrikos pasirodymai; ar folkloriškas bendruomeninis muzikavimas mandolina, ar etno-techno semplinimas – visur egzistuoja pigmėjai, kiekvieno vartotojo pozicijai ir skoniui.

Visur – nesvarbu, kokia egzotizuojanti, patronizuojanti, romantizuojanti, esencializuojanti būtų produktą lydinti retorika bei pakuotė – yra pabrėžiama didi pagarba, gili meilė originaliajai muzikai ir muzikantams.

Rūpestis tropikų miškų ir jų gyventojų ateitimi dabar esti pagrindinis šio žanro motyvas. Toks padidėjęs dėmesys yra analogiškas senos temos – „pigmėjai kaip pirmykštė belaikė kitybė“ – atgimimui romantiškais ir globėjiškais pavidalais. Daugialypis žmogiškumas postkolonijinio nusiaubimo ir primityvistinės fantazijos mašinoje užfiksuojamas besikartojančiais semplais.

Antropologams bei etnomuzikologams labiausiai ironiškas ir komplikuotas šios situacijos aspektas yra kontrastas tarp pigmėjiškos popmuzikos turinio ir dokumentinių įrašų, kuriais remiasi ir nuo kurių priklauso šios kopijos. Dokumentiniai rinkiniai pabrėžia gausų muzikos formų ir atlikimo stilių (kaip antai sudėtingos ir originalios polifoninės bei poliritminės praktikos) repertuarą. O kas gi iš šios muzikinio išradingumo įvairovės paimama kaip pagrindas jos reprezentavimui globalinėje popmuzikoje? Populiariausiuose pavyzdžiuose – pavienė betekstė vokalizacija ar falceto jodleris; dažniau medžioklės šūksniai negu dainos ar muzikinės pjesės. Tai miniatiūrinės personos – intuityviai vokalizuojančio, iš esmės dar nekalbančio vaiko – garsinė karikatūra. Kodėl šitokio įvairaus ir sudėtingo muzikinių praktikų lobyno akivaizdoje globali pigmėjiška popmuzika pateikia patį karikatūriškiausią jos šaltinių įvaizdį?

Yra ir kitų ironiškų aspektų. Kai kurie kritikai ir šiuolaikiniai pigmėjiškos popmuzikos atstovai (tokie kaip *Zap Mama* ir Francis Bebey'us) dėkoja etnomuzikologams pirmiausia už jų padarytus įrašus ir už jų pateikimą pasaulio dėmesiui. Tačiau kiti žiūri į etnomuzikologiją kaip į muzikinio regreso diskursą, o į jos specialistus – vien kaip į puristus romantikus ir apologetus. Antai *Village Voice* kritikas Randallas Grassas konstatuoja savo pirmąjį pesimistinį įspūdį, kilusį skaitant Marie Daulne tekstą CD buklete apie jos įkvėpimo šaltinį: „Nesupraskite manęs neteisingai – fenomenali autentiška pigmėjų vokalinė polifonija gali būti magiška; tiktai akademinė pačių įrašų (t. y. tų, kurie padaryti etnomuzikologų) estetika suniveliuoja jų grožį". Tačiau išklausęs įrašą jis liko sužavėtas grupės muzikavimo: „*Zap Mama* pasitelkia pigmėjų tradiciją kaip pagrindą sukurti kažką asmeniška ir – ar drįstume taip pasakyti? – novatoriška"[56]. Panašiai *Melody Maker* apžvalgininkas Benas Turneris liaupsina *Deep Forest* duetą, iškeldamas juos kaip priešingybę akademiniams vujeristams: „[...] mistiškas *Deep Forest* skambesys yra vis dėlto ne tai, ką užfiksavo du miške pasislėpę ir slapta pigmėjų pokalbių besiklausantys muzikologai"[57]. Kiti autoriai bando nusakyti, kodėl hibridinis *world beat* yra toks žavus dalykas – kaip priešprieša „naftalininiam" požiūriui į *world music* šaknis. Brooke Wentz iš *Creem* rašo:

[56] Randall Grass, „Zap Mamas", *Village Voice*, 1992 12 29.

[57] Ben Turner, „Bushwhackers!", *Melody Maker*, 1994 02 12.

> Kokia šiuo metu yra etnikos mada? Pigmėjai. Kaip ir kiti pastarųjų metų muzikantai – Belgijos-Zairo *a cappella* grupė *Zap Mama* bei prancūzų *techno* duetas *Deep Forest*, – grupė *Baka Beyond*, afrikietiško ir europietiško instrumentarijaus mišinys, inkorporuoja Kamerūno baka pigmėjų balsus bei vandens būgnus į vakarietišką muziką. Rezultatas – užburiantis krištolinių ritmų derinys, žydra modernaus klausytojo svajonė ir baisiausias etnomuzikologų košmaras.[58]

Kad ir kokia būtų kieno nuomonė apie etnomuzikologijos purizmą ar įrašų studijos smagybes, pigmėjiškos popmuzikos šizofonijai būdingas staigus disproporcijų paaštrėjimas. Pirminė mažatiražių, mažabiudžetinių ir paprastai ne pelno tikslais išleistų etnomuzikologinių įrašų cirkuliacija dabar tiesiogiai susiejama su antrine šiuolaikinių įrašų cirkuliacija – milijoniniais pardavimais, autorių teisėmis, honorarais ir nuosavybės pretenzijomis; daugelis jų priklauso stambiausiems pasaulio muzikos verslo konglomeratams. Vargu ar kokia nors tų pinigų srautų dalis grįžta arba padeda čia svarstomos kultūrinės bei intelektinės nuosavybės sukūrėjams. Ši fundamentali neteisybė, kartu su negatyvios karikatūros reprodukavimu, ir nulemia dabarties etnomuzikologijos realijas: *world music* diskursai neatskiriami nuo čiabuviškumo ir dominavimo diskursų. Kaip ir visur kitur, tai vis labiau reiškia, kad estetinės praktikos bei pasirinkimai yra giliai jaučiami ir pateikiami kaip pabrėžtinai politiniai.

Šiuolaikinio *world beat* gerbėjai ir prekiautojai nori, kad pasaulis klausytųsi ir šoktų pagal tą muziką, kurią jie įsivaizduoja kaip šiuolaikinę, gyvybingą ir iš esmės transkultūrinę. Jie parduoda hibridiškumo išaukštinimą; jiems pigmėjiška popmuzika džiugina mišką. Tačiau kritikams – ar jie būtų *world music* puristai, pastišo nekentėjai, nostalgijos apologetai, ar čiabuviškumo ir intelektinės nuosavybės teisių gynėjai – šis džiuginimas yra kiek apsunkintas. Neramu, kad tai, ką sako Jacqueso Attali *Triukšmas* – kad ir kaip dramatiškai ar lengvabūdiškai – gali būti labiau teisinga negu ne: „Mimezė pašalina visas kliūtis žudyti, visus atpirkimo ožius“[59]. Šiaip ar taip, Colino Turnbullo etnografinių studijų skaitytojai dabar neišvengiamai priversti labiau niuansuotai, ironiškai ar ciniškai suprasti jo pateiktą mbuti posakio egzegezę – *akami amu ndura*, „triukšmas žudo mišką“.

[58] Brooke Wentz, „Baka Beyond“, *Creem*, January / February 1994.

[59] Attali, *Noise*, p. 130.

Diskografija

Aka Pygmy Music, Auvidis D8054 (1973; pakartotinai išleista 1994).

Baka Beyond, *Spirit of the Forest*, Rykodisc/Hannibal HNCD1377 (1993).

Baka Beyond, *The Meeting Pool*, Rykodisc/Hannibal HMCD1388 (1995).

Bayaka: The Extraordinary Music of the BaBenzélé Pygmies and Sounds of their Forest Home, Ellipsis Arts CD3490 (1995).

Francis Bebey, *Akwaaba*, Original Music OMCD005 (1985).

Francis Bebey, *Lambaréné Schweitzer*, Disques Ceddia (Amaya No.2) CED001 (1993).

Francis Bebey, *Nandolo/With Love (Works 1963-1994)*, Original Music OMCD027 (1995).

Cameroon: Baka Pigmy Music, Auvidis D8029 (1977; pakartotinai išleista 1990).

Centrafrique: Anthologie de la Musique des Pygmées Aka, Ocora C559012 13 (1978; pakartotinai išleista 1993).

Congo: Cérémonie du Bobé, Ocora C560010 (1991).

Deep Forest, 550 Music/Epic BK57840 (1992).

Echoes of the Forest: Music of the Central African Pygmies, Ellipsis Arts CD4020 (1994).

Brian Eno, *Music for Airports*, Editions EG EGS201 (1979).

Brian Eno/David Byrne, *My Life in the Bush of Ghosts*, Sire 6093-2 (1981).

Gabon: Musique des Pygmées Bibayak, Ocora C559053 (1989).

Egberto Gismonti, *Sol Do Meio Dia*, ECM 1116 (1978).

Herbie Hancock, *Takin' Off*, Blue Note BLP4109 (1962).

Herbie Hancock, *Headhunters*, Columbia/Sony CK47478 (1973; pakartotinai išleista 1992).

Jon Hassell, *Earthquake Island*, Tomato TOM7019 (1979).

Jon Hassell/Brian Eno, *Fourth World vol.1: Possible Musics*, Editions EG EEGCD7 (1980).

Jon Hassell, *Fourth World vol.2: Dream Theory in Malaya*, Editions EG EEGCD13 (1981).

Heart of the Forest: The Music of the Baka Forest People of Southwest Cameroon, Rykodisc/Hannibal HNCD1378 (1993).

Madonna, *Bedtime Stories*, Maverick/Sire/Warner Bros. 9 45767-2 (1994).

Mbuti Pygmies of the Ituri Rainforest, Smithsonian Folkways SF CD40401 (1992).
Music of the Ba-Benzélé Pygmies, Bärenreiter Musicaphon BM 30 L2303 (1966).
Music of the Ituri Forest, Folkways 4483 (1957).
Music of the Rainforest Pygmies, Lyrichord 7157 (1961; pakartotinai išleista 1992).
Polyphonies Vocales des Pygmées Mbenzélé, République Centrafricaine, Auvidis W260042 (1992).
Polyphony of the Deep Rain Forest: Music of the Ituri Pygmies, JVC VICG-5015-2 (1990).
Pygmées du Haut-Zaïre, Fonti Musicali, fmd190 (1991).
The Pygmies of the Ituri Forest, Folkways 4457 (1958).
Jimmy Rowles, *Stan Getz Presents Jimmy Rowles, The Peacocks,* Columbia/Sony CK52975 (1977; pakartotinai išleista 1994).
Pharoah Sanders, *Karma,* Impulse/MCA MCAD-39122 (1969; pakartotinai išleista 1992).
Until the End of the World (muzika filmui), Warner Bros. W2 26707 (1991).
Zap Mama, *Adventures in Afropea 1,* Luaka Bop/Warner Bros. 9 45183-2 (1993).

Versta iš: Steven Feld,„The Poetics and Politics of Pigmy Pop", in Georgina Born, David Hesmondhalgh, eds., *Western Music and Its Others. Difference Representation, and Appropriation in Music,* Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2000, p. 254–280.
Vertė Linas Paulauskis.

SIMON FRITH

World music diskursas

Kada paskutinįsyk etnomuzikologai buvo išsiruošę ieškoti tapatybių, o ne skirtybių? Kada paskutinį kartą skatinome savo studentus vykti į ekspedicijas ne tam, kad grįžę jie nupieštų „kitokios" Afrikos paveikslą, o tam, kad jų pateiktame paveiksle (po visų reikalingų korekcijų) būtų matyti tokia pat kaip ir Vakarų pasaulis Afrika?

KOFI AGAWU

[Mūsų] roko pionieriai nenužengė čia nuo skraidančių lėkščių: jie iškilo iš tos pačios žmonių padermės, kurioje dar iki jų buvo ir folkloristų, ir tango muzikantų. Mūsų rokas jau yra Argentinos muzikinės tradicijos dalis, nors kai kas vis dar žiūri į jį kaip į „užsieninę invaziją". Gitara bei bandonija taip pat buvo importuotos į šias pampų platybes, betgi niekas dabar nelaiko jų svetimybėmis.

MIGUEL GRINBERG

„*World music*"* – netipiškas popmuzikos žanras, nes yra tiksliai žinomas jo užgimimo momentas[1]. 1987-ųjų liepą vienuolikos nepriklausomų „tarptautinės popmuzikos" įrašų kompanijų vadovai susirinko Londono užeigoje *Rusijos imperatorė*, kad aptartų, kaip efektyviau parduoti „mūsų tipo produkciją". Mėne-

* Pasaulio muzika (*angl.*). Šio termino ištakos – akademinės 7-ojo dešimtmečio diskusijos. Postkolonijinių studijų įtakoje kai kurie to laiko etnomuzikologai *world music* terminu siūlė keisti ankstesnes nevakarietiškos tradicinės muzikos apibrėžtis, taip atsisakant įsigalėjusių elitistinių „kolonistinių" klasifikacijų. Tik po kelių dešimtmečių *world music* tapo šio straipsnio autoriaus aptariamu rinkodaros įrankiu.

1 Čia vartoju britiškos muzikos rinkos terminą. Jungtinėse Valstijose šios muzikos prekinis ženklas yra „*world beat*" – pastarąjį terminą 1982 metais savo albumo pavadinimui pirmą kartą pavartojo muzikantas Dan Del Santo. Žr. Andrew Goodwin, Joe Gore, „World Beat and the Cultural Imperialism Debate", *Socialist Review*, 20, July-September 1990, p. 65.
Šio skyriaus epigrafai paimti iš Kofi Agawu, „The Invention of 'African Rhythm'", *Journal of the American Musicological Society*, 48, Fall 1995, p. 389–390, ir Motti Regev, „Rock Aesthetics and the Musics of the World", *Theory Culture and Society*, 14, 3, 1997, p. 131.

sio gale paskelbtame pranešime spaudai buvo paaiškinta: „Pastebimai auga nevakarietiškos muzikos įrašų paklausa. Tačiau potencialūs WORLD MUSIC pirkėjai susiduria su tam tikromis problemomis: *High Street* įrašų parduotuvė neturi reikalingo įrašo, neturi net atitinkamo skyriaus, kuriame būtų galima pasižvalgyti, negali parodyti jokių populiariausių įrašų sąrašų; ir čia pasiduoda bet kas, išskyrus pačius atkakliausius. Tačiau kas galėtų jiems dėl to priekaištauti?" *World music* etiketė (ir ją lydėjusi prekybos kampanija) buvo sugalvota tam, „kad būtų galima lengviau rasti štai tą *kora* įrašą iš Malio, Bulgarijos muziką, Zairo *soukous* ar Indijos *ghazals*: pradėkite ieškoti naujajame vietinės įrašų parduotuvės WORLD MUSIC skyriuje". Taigi nuo pat pradžių žodžiais *world music* buvo nusakomas tas komercinis procesas, kai „kitokių" žmonių muzika („įvairios muzikos formos, kol kas nesuklasifikuojamos vakarietiškais terminais") buvo parduodama britų įrašų pirkėjams, o šiame procese dalyvaujančios įrašų kompanijos puikiai suvokė čia iškylančias apibūdinimo problemas: „WORLD MUSIC apibrėžimas sukėlė daugybę ilgų diskusijų. Galiausiai nutarta, kad šiuo terminu bus vadinama veik visa muzika, šiuo metu nepriskirta jokioms kitoms kategorijoms – regiui, džiazui, bliuzui ar folkui. Bendras veiksnys, vienijantis visas WORLD MUSIC kompanijas, galėtų būti aistringas visų individų atsidavimas pačiai muzikai."[2]

Ligi šiol ši istorija jau įgavo mito statusą. Ją pateikia akademiniai analitikai, norėdami pademonstruoti, jog pati *world music* idėja buvo vakarietiškojo skirtingumo įtvirtinimas: „pamatinę" – angloamerikiečių – muziką esą reikėjo apsaugoti nuo „kitokių" skambesių invazijos, o periferinei – nevakarietiškai – muzikai buvo skirti specialių parduotuvių skyrių getai[3]. Tačiau tokia mito interpretacija yra klaidinanti. Įrašų kompanijos kaip tik siekė įtikinti pirkėjus išsiskirti iš popmuzikos ir roko vartotojų daugumos, būti „kitokiems". *World music* nebuvo toks prekinis ženklas kaip visi kiti; šios įrašų kompanijos skelbė ypatingą angažuotumą savo parduodamai muzikai ir žadėjo ypatingą patirtį jų produkcijos pirkėjams. Pasak Jano Fairley'aus, viena vertus, *world music* įrašai buvo parduodami kaip individualūs atradimai, o įrašų kompanijos atrodė tarsi nežinomų kraštų tyrinėtojai, parvežantys iš ten brangenybių išrankiai publikai;

[2] Citatos paimtos iš pirmo WORLD MUSIC pranešimo spaudai (datos nėra).

[3] Žr., pavyzdžiui, Jocelyne Guilbault, „On Redefining the 'Local' through World Music", *The World of Music*, 35, 2, 1993, p. 36; Timothy D. Taylor, *Global Pop: World Music, World Markets*, London: Routledge, 1997, p. 2–3.

antra vertus, tie įrašai buvo tarsi keičiama valiuta, susiejanti entuziastų bendruomenę – įrašų kompanijų vadai kartu buvo propaguotojai, žurnalistai, didžėjai, muzikantai[4].

Čia mane domina du aspektai. Visų pirma, kaip ideologinė kategorija *world music* gali būti suprantama tik roko muzikos pasaulio kontekste (iš kurio ji ir iškilo). Tos vienuolika nepriklausomų įrašų kompanijų, dalyvavusių žymiajame susirinkime, turėjo savas istorijas. Kompanijai *Hannibal Records* vadovavo Joe Boydas, novatoriškas folkroko prodiuseris nuo septintojo dešimtmečio; *Globestyle Records* buvo kompanijos *Ace* (kurios specifika – mažų kompanijų išleistų rokenrolo bei ritmenbliuzo įrašų pakartotinė leidyba) padalinys; vienas iš *Oval Records* savininkų buvo didžėjus Charlie's Gillettas, aštuntajame dešimtmetyje *Radio London* vedęs įtakingą laidą *Honky Tonk*, skirtą regioninei amerikietiškai muzikai (bei jos ryšiams su britiškuoju *pub* roku). *World music* bendruomenės žurnalas *Folk Roots* (panašiai kaip ir *Southern Rag*) suformavo eklektišką, bet gan kovingą poziciją šiuolaikinės folkmuzikos statuso atžvilgiu. Buvo išleista *world music* antologijos kasetė *The World of One* (kurią platino tik žurnalas *New Musical Express*, orientuotas į *indie* roką), tokiose „prigimtinio" roko koncertų vietose kaip *Town and Country Club* bei *Mean Fiddler* buvo rengiami gyvi pasirodymai. Koncertus iš pradžių rėmė socialistų dominuojama Didžiojo Londono miesto tarybos multikultūrinė politika, vėliau juos palaikė WOMAD festivaliai, muzikinius renginius atvirame ore akivaizdžiai modeliuojant panašių roko renginių pavyzdžiu.

Trumpai tariant, *world music* galėjo būti atėjusi iš kitur, tačiau ji buvo parduodama gerai žinomoje pakuotėje – ne kaip globalinė popmuzika, o kaip prigimtinis (*roots*) rokas, kaip muzika, panaši į tą, kurią grojo britų bei amerikiečių grupės, likusios ištikimos autentiškai rokenrolo dvasiai. Tai buvo muzika subrendusiems, ne paaugliams, atvirai funkcionali (skirta šokiams, flirtui), sveikai emocinga lokalios bendruomenės išraiška. Joje buvo girdėti gitaros, būgnai, bal-

[4] Jan Fairley, „The 'Local' and the 'Global' in Popular Music", in Simon Frith, Will Straw, John Street, eds., *The Cambridge Companion to Rock and Pop*, Cambridge: Cambridge University Press, ruošiama spaudai [išleista 2001 metais – vert.]. Fairley'us čia konkrečiai komentuoja Iano Andersono argumentus apie *world music* žurnalo *Folk Roots* redakcijos skiltyje – Andersonas buvo įtrauktas į pirmąsias diskusijas apie *world music* kaip *Rogue Records* vadovas. Taip pat žr. Peter Jowers, „Beating New Tracks: WOMAD and the British World Music Movement", in Simon Miller, ed., *The Last Post: Music after Modernism*, Manchester: Manchester University Press, 1993, p. 71.

sai, prakaitas. Nuo to laiko daugelis akademinių apžvalgininkų konstatavo, kad „*world music*" sąvoka, nors ir atrodo esanti inkliuzyvinė, praktiškai yra kaip tik nuosekliai ekskliuzyvinė. Pavyzdžiui, Timothy's Tayloras atkreipia mūsų dėmesį, kad tokie reiškiniai kaip *cantopop* ir karaokė nebuvo įtraukti į apžvalgą *World Music: trumpas vadovas*[5]. Tačiau tai nenuostabu, turint omenyje *world music* ištakas roko muzikoje. Kai devintojo dešimtmečio pabaigoje buvau roko kritikas daugelyje pasaulinių muzikos adresynų, autentiškumo ambicijos recenzuoti gaunamoje muzikoje man visuomet atrodė svarbesnės nei šios muzikos egzotizmas. Esminis skirtumas būdavo ne tarp vakarietiškos ir nevakarietiškos muzikos, o gerokai paprastesnis: tarp tikro ir dirbtinio skambesio, tarp muzikinės tiesos ir muzikinio falšo, tarp autentiškų ir neautentiškų muzikinių patirčių. Kaip skelbė anotacija 1989 metų BBC TV serijos knygos *Pasaulio ritmai* galiniame viršelyje: „Devintojo dešimtmečio pabaigoje roko ir popmuzika tapo vis labiau nuspėjama bei nostalgiška, taigi išaugo apetitas stipresniems dalykams"[6].

Be to, verta atkreipti dėmesį į tai, kaip *world music* jau iš pat pradžių priklausė nuo afišuojamos kompetencijos. Aiškiausiai tai matyti plokštelių bukletuose (taip pat ir WOMAD festivalių brošiūrose), kur spausdinami konkrečių muzikinių formų, jų šaknų lokaliose tradicijose bei praktikose paaiškinimai bei aprašymai, pridedamos išsamios muzikantų biografijos. Tokiu būdu tarptautinė popmuzika kaip *world music* buvo pardavinėjama visai kitaip negu tarptautinė popmuzika kaip turistinė muzika (akivaizdžiausias šis skirtumas būdavo perleidžiant senus įrašus). Adekvatus *world music* suvokimas, rodės, reiškia etnomuzikologines žinias, o ne turistinius įspūdžius. *World music* diskursas čia buvo paremtas kolekcionavimo ideologija, kuri suteikė daugeliui tų įrašų kompanijų atskiras, unikalias rinkos nišas. Liaudies dainų ir roko įrašų kolekcionavimas su visais skaičiavimais „kuo retesnis, tuo reikšmingesnis", su visa faktomanija, originalų paieškomis, ekspertų hierarchija – visa tai jau ilgą laiką buvo pagrindinis būdas europiečiams „įvaldyti" afroamerikietišką muziką nuo džiazo ir ritmenbliuzo iki *soul* ir *motown* stilių. O tokių kolekcionierių erudicijai visuomet buvo būdingas tam tikro akademizmo atspalvis[7].

[5] Taylor, *Global Pop*, p. 16–17.

[6] Francis Hanly, Tim May, eds., *Rhythms of the World*, London: BBC Books, 1989.

[7] Charlie'o Gilletto klasikinis darbas *Sounds of the City* – pirmasis sistemiškas referatas apie rokenrolo iškilimą šeštajame dešimtmetyje, įvedęs į apyvartą roko kaip „prigimtinės", lokalių šaknų muzikos, kaip nepriklausomų, o ne didžiųjų įrašų kompanijų produkto ideologiją – iš pradžių buvo parašytas kaip magistro darbas Kolumbijos universitete.

Tinkama akademinė kompetencija *world music* rinkodarai buvo etnomuzikologija. Vienas iš šio reiškinio rezultatų buvo mokslininkas kaip didžėjus, antologijų sudarytojas, žurnalistas ir anotacijų rašytojas[8]; kitas – įrašų kompanijos vadas kaip mokslininkas, įsitraukęs į ekspedicijas, kuriantis savas muzikos raidos bei tarpusavio įtakų teorijas. Akademinės ir komercinės veiklos suartėjimas devintojo dešimtmečio pabaigoje atsispindėjo Tarptautinės populiariosios muzikos studijų asociacijos plėtroje (į jos veiklą kurį laiką buvo įtrauktas netgi Peteris Gabrielis); tai galima matyti ir leidinio *World music: trumpas vadovas* autorių sąraše[9].

Taigi etnomuzikologai padėjo apibrėžti *world music* sampratą, tačiau tolesni akademinės ir komercinės kompetencijos santykiai nebuvo tokie paprasti. *World music* įrašų kompanijoms gal nebuvo labai sunku pagrįsti savo veiklą muzikiniu entuziazmu, tačiau akademinės srities entuziastai netruko sunerimti dėl *world music* kaip prekinės kategorijos padarinių ir už jos slypinčių prielaidų. Jau pats faktas, kad etnomuzikologinė kompetencija buvo reikalinga parduodamos produkcijos autentiškumui pagrįsti, vertė suabejoti pačia autentiškumo samprata. Netrukus paaiškėjo, kad, pavyzdžiui, „autentiška" rinkoje tereiškė kitaip užrašytą žodį „egzotiška". Tarptautinė popmuzika dešimtajame dešimtmetyje gali būti įpakuota visiškai kitaip negu tarptautinė popmuzika šeštajame dešimtmetyje, skiriant kur kas daugiau dėmesio jos formalioms savybėms bei lokaliai istorijai; tačiau tai, kas siūloma vartotojui, tie jam žadami muzikiniai malonumai nėra tokie skirtingi: vakarietiškos popkultūros išmonių bei dekadanso nuvainikavimo kontekste tai, kas autentiška, savaime tampa egzotiška (ir atvirkščiai). Ši slinktis pakankamai gerai pažįstama jau nuo europietiškojo romantizmo, idealizavusio prigimtinį (valstietiškąjį ar afrikietiškąjį) būvį kaip tikresnį (nes natūralesnį) už Vakarų civilizaciją. Tai implikuoja prielaidą, kad *world music* atlikėjai dabar galėtų mums suteikti tą tikrąjį, nekaltą rokenrolo malonumą, kurio negali duoti persisotinę, atbukę ir sugadinti Vakarų muzikantai. Šitaip „pasaulio muzika" telieka turizmo forma (kaip atskleidžia *World Music: trumpas vadovas*) – panašiai kaip „pasaulio keliauninkai" tėra tie patys turistai, nesvarbu, kad jie naudojasi vietiniu transportu ir apsistoja vietinėse užeigose, užuot užsisakę paruoštus kelionių maršrutus ir apartamentus tos šalies

[8] Čia turiu omeny tokius žmones Britanijoje kaip Lotynų Amerikos muzikos žinovas Janas Fairley'us ir Afrikos muzikos ekspertė Lucy Duran.

[9] Simon Broughton et al., eds., *World Music: The Rough Guide*, London: Rough Guides Ltd, 1994.

Hiltone. Iš tiesų šis egzotiškumo ir autentiškumo sulyginimas prasidėjo, kaip galima atsekti, bent jau 1956 metų *Capitol Records* kompanijos serijoje *Capitol of the World*: „Įrašyta muzikos ištakų šalyje"; „Užfiksuota nepriekaištingai aukšta kokybe"; „Nuostabi serija pasaulio muzikos keliauninkams"[10]. Kaip pažymi Keiras Keightley'us, jau pačios egzotiško ir autentiško paieškos eina koja kojon. Jis cituoja 1957 metų *Holiday* žurnalo reklamą su antrašte „Tikras dalykas":

> Pikantiškesnės Paryžiaus vietos, kur lankosi turistai, ir autentiškesni kvartalai, kuriuose lankosi prancūzai, dabar įamžinti puikioje žymaus prancūzų dirigento ir kompozitoriaus André Colbert'o melodijoje. Tai nepaprastai autentiškas ir žavingas paryžietiško klausymosi albumas, lydėsiąs ilgus mėnesius [...] Tai tikras dalykas, tikra Paryžiaus muzika – romantiška melodija, kuri niekad negalėtų būti nukopijuota.[11]

Žvelgiant iš akademinės perspektyvos, šis autentiškumo prilyginimas egzotiškumui kvestionuoja pačią autentiškumo prasmę. Viena vertus, gali būti suabejota, ar čia svarbiausias yra toks dalykas kaip „autentiška" – autonomiška – muzikinė forma; antra vertus, akivaizdu, kad autentiškumas čia funkcionuoja kaip ideologinis konstruktas – komercinio (taip pat akademinio) diskurso konstrukcija. Jis nusako veikiau muzikos suvokimo nei muzikavimo procesą. Ir tai veda mus prie kito reiškinio, keliančio nerimą akademiniams sluoksniams: nujaučiama kultūrinio imperializmo problema, įtarimas, kad „*world music*" iš tikrųjų nusako dvigubą išnaudojimo procesą – Trečiojo pasaulio muzikantai traktuojami kaip žaliava, perdirbama Vakarams skirtiems produktams, o Pirmojo pasaulio muzikantai (kaip rašoma *Pasaulio ritmų* anotacijoje) įkvepia „savo muzikai naują gyvybę, dirbdami su tokiais muzikantais kaip *Ladysmith Black Mambazo*, Youssou N'Dour ir Celia Cruz".

Kai rašau šį tekstą, *Ladysmith Black Mambazo* grupės „*Greatest Hits*" karaliauja Britanijos *Top 10* sąrašų viršūnėse, o grupės muzika naudojama *Heinz* televizijos reklamose. Tarptautinė *world music* atlikėjų sėkmė, be abejo, yra globalaus kapitalizmo padarinys; ir, nors dešimtojo dešimtmečio pradžioje akademiniuose sluoksniuose buvo manoma, kad „kultūrinis imperializmas" nebėra

[10] Cituota Keir Keightley, „Around the World: Musical Tourism and the Globalization of the Record Industry, 1946–1966", nepublikuotas pranešimas (1998).

[11] Keightley, „Around the World".

ta sąvoka, kuri paaiškintų pramogų industrijos veiklą, kartu buvo sutinkama, kad šiai veiklai būtina kritinė analizė[12]. *World music* įrašų kompanijos itin plačiai informuoja apie savo produkcijos muzikinius šaltinius, apie lokalias muzikines tradicijas, žanrus bei praktikas, tačiau jos šykšti informacijos apie savo pačių veiklą – nepaaiškinamas pats procesas, kaip muzika iš Malio patenka į Middlesborough miesto įrašų parduotuvę. Viena vertus, labai mažai žinomi licencijavimo ir leidybos dalykai, nedaug informacijos suteikiama apie autorių teises ir kontraktus, apie pinigų srautus[13]. Antra vertus, *world music* plokštelių bukletuose nuosekliai sumenkinamas įrašų prodiuserių vaidmuo, pritaikant nevakarietišką skambesį vakarietiškai ausiai arba pristatant Vakarų rinkas ne Vakarų muzikantams. Kai rinkodaroje pabrėžiama lokali muzikos autentika, tarptautinio įrašų prodiuserio kūrybinio vaidmens geriausia neminėti.

Akademinėse populiariosios muzikos studijose gyvavusią prielaidą, kad prodiuseris kokiu nors būdu įsiterpia (dėl komercinių ar kolonialistinių priežasčių) į laisvą garsų tėkmę nuo muzikanto iki publikos, dabar užgožia sudėtingesnė interpretacija, kad pati populiarioji muzika yra muzikanto ir prodiuserio, muzikinių ir komercinių aplinkybių sąveikos rezultatas[14]. Vėlgi užginčijant autentiškumo sampratą bei prisimenant kita terminija paremtas akademines dešimtojo dešimtmečio pradžios diskusijas apie *world music*, tai yra hibridas. Hyunju Park taip apibendrina dabartinį akademinį mąstymą šiuo klausimu:

> Muzikantai laisvai derina įvairius, iš bet kur kilusius muzikinius elementus, kartu išnaudodami naujų technologijų siūlomas galimybes. Šis globalaus brikoliažo procesas vis dar susijęs su centralizuota industrija, tačiau nebėra visiškai priklausomas nuo jos. Kaip matyti iš naujojo eklektizmo stebėjimų, pati ši industrija ėmė žvalgytis po įvairias kultūras, ieškodama potencia-

[12] Žr. Goodwin, Gore, „World Beat and the Cultural Imperialism Debate", ir Reebee Gaofalo, „Whose World, What Beat: The Transnational Music Industry, Identity, and Cultural Imperialism", *World of Music*, 35, 1993, p. 16–32.

[13] Vienas iš nedaugelio išsamių *world music* kaip verslo aprašymų, Ricko Glanvillio straipsnis „World Music Mining – The International Trade in New Music", buvo išimtas iš BBC išleistos knygos *Rhythms of the World* dėl grasinimų paduoti į teismą už šmeižtą.

[14] Taigi Rogerio Walliso ir Krister Malm „transkultūralizmo" koncepcija turėjo daugiau įtakos *world music* studijoms negu tie modeliai, kurie aukština lokalias čiabuvių muzikines kultūras už jų „atsilaikymą" prieš tarptautinės kultūros spaudimą. Plg. Roger Wallis, Krister Malm, *Big Sounds from Small Peoples: The Music Industry in Small Countries*, London: Constable, 1984, ir Deanna Robinson et al., eds., *Music at the Margins*, London: Sage, 1991.

> lios žaliavos, ir taip jos buvęs branduolys – roko muzika – suaižėjo į daugelį fragmentiškų subžanrų. Visgi net jei centro dominavimas ir sumažėja, vietiniai muzikantai dėl to dar nepradeda dirbti mažiau komercializuotoje terpėje. Hibridiškumo procesas – tai ne absoliučiai laisvas pasirinkimas, o nuolatinis kompromisas tarp to, kas galėtų būti kūrybiškai pageidaujama, ir to, kas komerciškai priimtina.[15]

Įtraukdami diskusijon hibridiškumo sąvoką, etnomuzikologai ne šiaip pabrėžė nuodugnių lokalaus muzikavimo ypatybių studijų svarbą ar bandė atsekti vienokios ar kitokios muzikos kelius tarptautinėje garsų bei simbolių rinkoje – jie taip pat rėmėsi platesniais akademiniais svarstymais apie globalizaciją, paveiktais postmodernizmo teorijos. Viena vertus, *world music* tada galėtų būti suvokiama kaip zona, kurioje reiškiasi naujos (hibridinio) identiteto rūšys[16]. Antra vertus, tai galėtų būti ir vieta, kur plėtojamos naujo tipo kultūrinės teorijos, naujos ateities įžvalgos. Akademinės minties uždavinys tuomet nebėra, tarkime, pritaikyti muzikai kokią nors bendrąją raidos teoriją (pvz., kultūrinio imperializmo), o veikiau – suprasti, kaip tokiame reiškinyje kaip *world music* atsiskleidžia globalizacijos reikšmė. Jocelyne Guilbault teigia, kad „*world music* atrodo esanti nužengusi kur kas toliau už kitas veiklos sritis tuo, kaip ji geba pasinaudoti aktyviomis (skirtingomis ir prieštaringomis) socialinėmis galiomis kaip permainų katalizatoriais ir kaip ji pasikliauja įvairiais – tiek lokaliais, tiek tarptautiniais – veiksniais, formuodama individualius bei socialinius identitetus“[17]. Edwinas Seroussi rašo apie populiariosios muzikos studijas Izraelyje:

> Pagrindinis šios srities tyrinėjimų tikslas tikrai nėra veiksnių, suformavusių Izraelio populiariosios muzikos industriją, studijos arba Izraelio muzikos klasifikacija pagal žanrus. Nors aiškinamoji praeities socialinių bei muzikinių procesų analizė ir toliau žymės gaires daugeliui tyrinėjimų ateityje, ne mažiau svarbu yra numatyti populiariosios muzikos poveikį. Panašiai kaip *musikah mizrahit* radimasis išpranašavo politinio sąmoningumo išaugimą

[15] Hyunju Park, *Globalization, Local Identity and World Music: The Case of Korean Popular Music*, M.Litt. thesis, John Logie Baird Centre, Strathclyde University, 1998.

[16] Žr., pavyzdžiui, Jocelyne Guilbault, „Interpreting World Music: A Challenge in Theory and Practice“, *Popular Music*, 16, 1, 1997, p. 31–44.

[17] Jocelyne Guilbault, *Zouk: World Music in the West Indies*, Chicago: University of Chicago Press, 1993, p. 210.

> tarp antrosios kartos žydų imigrantų iš Šiaurės Afrikos ir Artimųjų Rytų aštuntojo dešimtmečio pradžioje, turtinga šiandieninės Izraelio populiariosios muzikos raiškos paletė taip pat gali padėti įžvelgti dar tik besiformuojančias naujas socialines konfigūracijas.[18]

World music įrašų kompanijoms „autentiškumo" samprata buvo priemonė sutelkti virtinę argumentų apie muzikos poveikį ir jos reikšmingumą, remiantis potencialių klausytojų roko ir folko suvokimu; tuo tarpu *world music* tyrinėtojams „hibridiškumas" tapo priemone daugybei argumentų apie globalizaciją ir identitetą apibendrinti, remiantis potencialių skaitytojų postmodernizmo teorijos supratimu. Pavyzdžiui, Seroussi teigia, kad studijuoti populiariąją muziką Izraelyje reiškia tyrinėti „žūtbūtinį siekį sukurti naują lokalią kultūrą", išnagrinėti dialektinius ryšius tarp praeities žydų kultūrų ir dabarties Artimųjų Rytų kultūrų, tarp Izraelio tautinio identiteto ir grėsmingos globalių „amerikonizuotų" svajonių įtakos. Būtent ši atkakli pastanga ir yra tai, į ką mūsų dėmesį atkreipia hibridiškumo samprata.

Vartodami šį terminą, tyrinėtojai laikosi dviejų skirtingų analitinių metodų: vieni pirmenybę teikia nuodugnioms lokalių praktikų studijoms, kiti – apibendrintai globalių sąlygų teorijai. Lokalių praktikų studijos pradedamos jau įsigalėjusiomis nuomonėmis apie muzikinį sinkretizmą, apie muzikinių stilių raidos kelius per nuolatinį skolinimosi bei citavimo procesą. Apžvelgdama pastarojo meto darbus apie Lotynų Amerikos ir Karibų muziką, Nancy Morris užsimena, kad etnomuzikologai jau seniai mano, jog „nei identitetai, nei tradicijos nėra statiški – jie keičiasi kartu su kintančiomis aplinkybėmis, tautoms nuolat bendraujant bei darant tarpusavio įtaką"[19]. Žvelgiant iš šios perspektyvos, hibridiškumas yra tik naujas seniai pažįstamo proceso pavadinimas: lokalios muzikinės tradicijos retai kada būna kultūriškai grynos (net tokiame tautiškai ryškiame žanre kaip Dominikos *bachata* galima atsekti tiek Dominikos, tiek ir Meksikos, Kolumbijos-Ekvadoro, Puerto Riko ištakas). Morris iškelia prielaidą, kad šitokia muzika kyla iš lokalių mobilumo bei migracijos kontekstų,

[18] Edwin Seroussi, *Popular Music in Israel: The First Fifty Years*, Cambridge, Mass.: Harvard College Library, 1996, p. 25–26.

[19] Nancy Morris, „Cultural Interaction in Latin American and Caribbean Music", *Latin American Research Review*, 34, 1, 1999, p. 187–200. Taip pat žr. Jorge Duany, „Rethinking the Popular: Caribbean Music and Identity", *Latin American Research Review*, 17, 2, 1996, p. 176–192.

iš nuolatinio klasinių bei etninių ribų nykimo ir maišymosi; tradicija kaskart išrandama iš naujo, tad svarstymų objektas čia yra ne šiaip komercializacija (tarkime, kaimiečių muzika tampa produktu miestiečiams), bet ir legitimacija – muzikos stiliai, anksčiau buvę nuvertinami dėl jų priklausomybės žemesnėms klasėms, dabar tampa populiarūs tiek gimtinėje, tiek ir visame pasaulyje. Šis procesas neapsieina be įtampos – pavyzdžiui, Jamaikos kultūriniam isteblišmentui vis dar sunku susitaikyti su tuo, kad regis yra sėkmingiausiai eksportuojamas šalies kultūrinis produktas. Šiaip ar taip, *world music* raida atliepia tiek tautines politines aplinkybes, tiek komercines globalias sąlygas[20].

Svarbiausia lokalių studijų išvada, kurią galima iš to padaryti – muzikinės tradicijos išsaugomos tik nuolat jas atnaujinant. Darbe apie Peru pano fleitų muziką Thomas Turino cituoja Puno muzikantų federacijos Limoje chartiją. Tie muzikantai, miestietiškųjų imigrantų vaikai, pradeda pareikšdami, kad jų muzika – tai „mūsų protėvių kūryba. Tai laisva ir natūrali bendruomenės manifestacija, išreiškianti gyvąją mūsų quechua ir symara tautų istoriją“[21]. Šis tradicijos jausmas įkvėpė tuos studentus savarankiškai mokytis groti muziką, kuri išreikštų įsivaizduojamą regioninę tapatybę, tegu jų muzikos suvokimas bei atlikimas ir buvo paveiktas jų miestietiškos patirties – ir tai galima priešpriešinti dirbtiniam tradicijos saugojimui valstybės potvarkiais, kontroliuojant radijo stotis, vietines įrašų studijas, švietimą bei koncertinę veiklą. Kitaip tariant, tarptautinės popmuzikos poveikis gali tiek pat padėti išlaikyti muzikos tradicijas, kiek ir jas sugriauti. Tarp visų knygų, kurias apžvelgia Morris, šis aspektas turbūt geriausiai išryškintas Deborah Pacini Hernandez studijoje, skirtoje *bachata* muzikai Dominikos Respublikoje. Tenykščiai muzikantai įsitikinę, kad tradicinė Dominikos muzika ėmė laisvai vystytis tik nuo trisdešimtmetės Trujillo diktatūros pabaigos 1961 metais: „Niekaip negalime pamiršti, kaip svarbu *merengue* muzikai buvo susiliesti su kitų šalių populiariąja muzika“[22].

Turino, Hernandez ir daugelio kitų šiuolaikinių etnomuzikologų ekspedicijų rezultatai patvirtina, kad (Morris žodžiais tariant) „urbanizacija, modernios susisiekimo priemonės ir elektroninės medijos“ pagreitino „amžių senumo

[20] Žr. Kiki Marriott, *Communications Policy and Language in Jamaica*, daktaro disertacija, John Logie Baird Centre, Strathclyde University, 1998.

[21] Thomas Turino, *Moving Away from Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*, Chicago: University of Chicago Press, 1993, p. 188.

[22] Deborah Pacini Hernandez, *Bachata: A Social History of a Dominican Popular Music*, Philadelphia: Temple University Press, 1995, p. 78–79.

muzikinio maišymosi procesą", kuriame dabar yra „mažiau tarpininkų negu bet kada anksčiau"; tačiau tai nereiškia, kad giluminė muzikinių pokyčių dinamika tapo kokybiškai kitokia. Šiandien Peru *chicha* muzikoje derinami elektriniai roko instrumentai, kalnų metisų *wayno* melodijos bei frazuotės, Kolumbijos *cumbia* ritmai – įvairūs muzikiniai elementai, kuriuos Limoje gimę iš kaimo kilusių tėvų vaikai absorbuoja tiek iš radijo, garso įrašų bei *MTV Internacional*, tiek ir iš savo rajono muzikantų, mokytojų bei ritualų. Septintojo dešimtmečio pradžioje Jamaikos populiariosios muzikos atlikėjai sutaikė Afrikos būgnijimo, Afrikos protestantų revivalistų himnų, Europos pramoginių šokių, Karibų kalipso bei rumbos, Jungtinių Valstijų ritmenbliuzo muzikinius resursus, „vagiliaudami" tiek iš vietinio muzikavimo, tiek iš visame pasaulyje parduodamų bei transliuojamų įrašų. Gali keistis globalios muzikinės komunikacijos priemonės, tačiau nesikeičia muzikos buvimo mobilia gyvybės forma būdai.

Tai optimistinis požiūris į *world music*: muzikos kūrimas visuomet įtraukia kultūrinį skolinimąsi; muzikinės tradicijos pokyčiai nereiškia kultūrinio identiteto praradimo – jie veikiau išreiškia, kaip šis identitetas keičiasi sulig aplinkybėmis. Faktas, kad tokios hibridinės formos tampa populiarios pasaulyje ir yra parduodamos globalioje rinkoje, analitiniu atžvilgiu nėra svarbus; lokalios muzikos reikšmė turi būti aiškinama lokaliomis muzikos produkcijos sąlygomis. Tai ir yra tas akademinis argumentas, kuris geriausiai tinka (ir esti daugiausiai vartojamas) *world music* kompanijoms; jis apibrėžia hibridiškumą kaip autentiškumą ir iškelia prielaidą, kad muzikinį kūrybingumą sąlygoja laisvi garsų mainai; „nesugadinta" muzika čia gali būti traktuojama kaip sustabarėjusi muzika, suvaržyta reakcingų politinių bei kultūrinių galių.

Nuodugniausiai šis argumentas išplėtotas Jocelyne Guilbault studijoje, skirtoje *zouk* muzikai. Guilbault aprašo, kokį poveikį gimtosiose Antilų salose turėjo tarptautinė *zouk* grupės *Kassav* sėkmė:

> Per šlovę įgavusi galios, *Kassav* prisidėjo prie kai kurių reikšmingų pokyčių: tai vietinio pramogų verslo praktikos bei įrašų produkcijos revoliucija Prancūzijos Antiluose; tai ryšių užmezgimas su tarptautinėmis rinkomis, naujos partnerystės tarp vietinių bei tarptautinių vadybininkų ir muzikinių grupių; tai ir socialinės sąmonės transformacijos. [...] *Kassav* finansinė sėkmė paskatino suvokti, kad kultūrinės permainos, kurias sukėlė populiarioji muzika, gali atnešti ir ekonomines permainas, kad kultūrinės identifikacijos procesas, sužadintas masiškai platinamos muzikos apskritai ir *zouk* konkrečiai,

> padeda formuotis naujoms nuostatoms, kurios savo ruožtu veikia ekonomiką per vartotojų pasirinkimą bei produkcijos metodus.[23]

Vis dėlto Guilbault leidžia suprasti, kad „lokalias produkcijos sąlygas" sunku apriboti konkrečia vieta. Kai gyvą muzikavimą Antiluose pakeitė įrašai, mobilios garso sistemos ir valstybės nebereguliuojamos radijo stotys, „Antilų muzikos grupės devintojo dešimtmečio pradžioje buvo priverstos išvystyti tokį 'skambesį', kuris galėtų rungtis su importuota užsienietiška muzika", o tokios varžytuvės savaime pakeitė muzikinių lūkesčių foną. Lokaliose etnomuzikologinėse studijose linkstama žiūrėti į muzikinių pokyčių dinamiką kaip į kažką organiška, tuo tarpu Guilbault įrodinėja, kad nuo to momento, kai muzikantai įžengia į tarptautinę muzikos rinką, jų muziką ima formuoti naujo tipo nelokalios jėgos:

> Populiariąją lokalią šokių muziką, kuri pasiekia tarptautinę rinką, ištinka nuo transnacionalinės įrašų industrijos neatsiejamas paradoksas. Muzikantai turi prisilaikyti to, kas dažnai vadinama „tarptautiniu skambesiu", t. y. naudoti įsigalėjusias euroamerikietiškas dermes ir derinimus, harmoniją, elektroninius instrumentus (kas šiandien laikoma standartu), lengvai suvokiamus šokių ritmus bei euroamerikietiškas intonacijas. Taip pat jie privalo apdainuoti dalykus, kurie suprantami plačiai auditorijai. [...] Tačiau, priešingai dainų skambesio ir turinio standartizacijai, tie muzikantai sykiu turi išsiskirti iš kitų, panaudodami unikalius savųjų kultūrų elementus. Dalyvaudami nuolatiniame kūrybos bei adaptacijos procese, jie turi savaip išnaudoti priklausomybę nuo tarptautinių rinkų.[24]

Visa tai turi savus lokalius efektus. *Kassav* apsisprendimas dainuoti kreolų, o ne prancūzų, kalba, „be abejonių ir be skrupulų buvo rinkodaros priemonė – dėmesiui patraukti ir būti identifikuojamiems tarptautinėje prancūziškoje muzikos rinkoje kaip *Antillais* stilius, tačiau „kartu tai akivaizdžiai buvo būdas solidarizuotis su tėvynainiais namuose ir išeivijoje" – taigi tiek puoselėti visų kreoliškai kalbančių saliečių kolektyviškumo jausmą, tiek įteisinti kreolų kalbos naudojimą viešosiose Antilų salų institucijose[25]. Guilbault baigia:

[23] Guilbault, *Zouk*, p. 30.

[24] Ibid., 37, p. 150.

[25] Ibid., p. 166. Plg. Kiki Marriott svarstymus apie regio įtaką vietinio dialekto vartojimui Jamaikoje – Marriott, *Communications Policy and Language in Jamaica*.

> Akcentuojant tai, kaip šios muzikos ryšiai su tarptautine rinka performuoja vietines tradicijas bei kūrybinius procesus, *zouk* (kaip ir visos kitos *world music* atmainos) sukelia nemažai įtampos savo gimtojoje šalyje. Išryškindama politinės ekonomijos funkcionavimą lokaliame lygmenyje, *zouk* muzika sukelia problemų Antilų salų gyventojams, suvokiant „mes" kaip skirtingumo zoną. Tai išties kvestionuoja tradicinį galvojimą apie „mes" kaip apie atskirą uždarą vienetą – iškeliamas santykinis „mes" pobūdis.[26]

Panašų argumentą iškėlė kultūros sociologai, eidami prie reikalo iš priešingos pusės – nagrinėdami ne *world music* kaip „kitokią" vakarietiškos kultūros atžvilgiu, o roko muziką kaip „kitokią" nevakarietiškų kultūrų atžvilgiu. Motti Regevas teigia, kad per pastaruosius dvidešimt penkerius metus daugeliui muzikantų ir gerbėjų

> roko muzikos buvimas jų vietinėse kultūrose ir jos įtaka vietinei muzikai vargu ar atrodo kultūrinio imperializmo forma. Priešingai, jie suvokia roką kaip reikšmingą priemonę, stiprinant jų nūdienį vietinio identiteto bei autonomijos jausmą. Visuose pasaulio kraštuose klesti angloamerikietiški roko substiliai, imitacijos pritaikant tekstus vietinėmis kalbomis tiems patiems stiliams, ar hibridai, jungiantys roko elementus su vietinėmis muzikinėmis tradicijomis. Italijos hiphopas, Lenkijos regis, Kinijos *xibei-feng*, Alžyro *pop-rai*, Izraelio *musika mizrahkit*, Argentinos *rock nacional*, Zimbabvės *chimurenga* ar *jit* – tai tik keletas tokių substilių. Tokio tipo muzikos gamintojai ir klausytojai jaučiasi esantys ypatingos šiuolaikinės globalios, universalios išraiškos formos dalyviai ir – tuo pat metu – lokalios, nacionalinės, etninės ir kt. tapatybės novatoriai. Su Amerikos (JAV) kultūra bei stipriais komerciniais tarptautinės muzikos industrijos interesais siejama kultūros forma yra panaudojama lokalaus išskirtinumo ir autentiškumo jausmui konstruoti.[27]

Regevas čia iš dalies įtikinėja, kad rokas kaip „lokali autentiška" muzika yra svarbus sprendžiant postmodernistinę būseną, kai vienu metu užimama globali (medijuota) ir lokali (tiesiogiai pasiekiama) erdvės. Tačiau labiau specifiška jo mintis yra ta, kad rokas yra veikiau modernizmo nei postmodernizmo forma. Tai yra, rokas reiškia tam tikrą savimonės rūšį, ypatingą individualios

[26] Guilbault, *Zouk*, p. 209–210.

[27] Regev, „Rock Aesthetics and Musics of the World", p. 125–126.

išraiškos būdą. Jo žodžiais tariant, „rokas naudojamas skelbti 'naujam' – moderniam, šiuolaikiškam, jaunam, neretai kritiškai opoziciškam – lokalaus identiteto jausmui, kuris yra priešpriešą senesnėms, tradicinėms, konservatyvioms to paties identiteto formoms"[28]. Kitaip tariant, rokas gali būti suvokiamas kaip autentiška lokalaus identiteto išraiška būtent tuo, kad jis pripažįsta visą to identiteto sudėtingumą – globalumą lokalume ir lokalumą globalume.

Viena vertus, rokas tuomet yra žemesniųjų klasių versija to ekspresyvaus modernumo, kuris visą laiką „peržengdavo" lokalias sąlygas (ne paskutinėje vietoje čia minėtina Vakarų klasikinės muzikos sklaida); kita vertus, jis pailiustruoja, Regevo žodžiais tariant, „vieną iš kultūrinių globalizacijos logikų" – „užuot pasilikę skirtingomis, sąlygiškai nepriklausomomis muzikinėmis kalbomis, vietiniai muzikos stiliai tampa vienos istorijos dalimi, vienos kultūros formos variacijomis – ir dėl to nebūtinai prarandamas skirtingumo pojūtis"[29]. Žvelgiant iš šios postmodernios perspektyvos, hibridinė muzika yra neišvengiama hibridinės būsenos išraiška. Ši būsena – iš dalies technologinė. Davido Toopo esė apie „egzotiką ir pasaulio muzikos lydinius" užbaigiama tokiomis pastabomis:

> Daugiau negu tikėtina, kad viena iš labiausiai numylėtų, o gal ir patvariausių dvidešimtojo amžiaus pabaigos klišių bus postmodernios elektroninės eros vaizdinių chaoso konceptas: vis mažiau šokiruojantis vienas ant kito dedamų sluoksnių perkrovų šokas, keisti sugretinimai ir kontrastai, klastotės ir vagystės, laiko ir erdvės iškraipymai, funkcijų ir reikšmių mutacijos. Visur juntami šios sampratos modeliai: modernaus Ketvirtojo Pasaulio gatvių garsai, *retronuevo* miestai – tokie kaip Majamis, Bombėjaus filmų industrijos garso įrašų studijos su chaotiškomis pasaulio muzikos fragmentų krūvomis, žengimas skersai istorines ir religines takoskyras bei technologijos lygmenis Malio ir Senegalo muzikoje. [...] Muzikos istorija žymiu mastu yra tapusi įrašų kolekcija. Muzika kuriama ar atliekama remiantis žiniomis, pasisemtomis iš įrašų; įrašai gaminami iš muzikos fragmentų, paimtų iš kitų įrašų. Dvidešimtojo amžiaus pabaigoje nebūtina atgabenti keturiasdešimt laivų ir pučiamųjų orkestrą (ką į Japoniją 1860-aisiais atgabeno Prūsijos ambasadorius) – vienintelė magnetofono kasetė, patekusi į naują geografinę vietą, gali apversti muzikines tradicijas.[30]

[28] Ibid., p. 131.

[29] Ibid., p. 139.

[30] David Toop, „Into the Hot – Exotica and World Music Fusions", in Hanly, May, eds., *Rhythms of the World*, p. 126.

Tuo tarpu Peteris Manuelis teigia, vėlgi minėdamas kasetes, kad „sumažėjusios gamybos išlaidos leidžia mažiesiems gamintojams išeiti į visą pasaulį – įrašinėjant bei parduodant muziką, skirtą atskiroms lokalioms auditorijoms, o ne unifikuotai masinei rinkai. Galutinis rezultatas yra ženkli decentralizacija, demokratizacija ir muzikos industrijos perskirstymas multinacionalinių bei nacionalinių oligopolijų sąskaita“[31]. Kad ir kaip būtų, technologija skina kelius naujai muzikinei kultūrai, nesiremiančiai nei lokaliomis tradicijomis, nei globaliomis korporacinėmis tendencijomis. Pasak Manuelio (kalbančio apie Indiją), „tuo tarpu kai reti, specializuoti tradiciniai žanrai tapo platinami magnetofono kasetėmis, naujų sinkretinių stilių atsiradimas taip pat glaudžiai susijęs su kasečių sklaida. Tokiems žanrams nebereikėjo pereiti nepalankios ar indiferentiškos valstybės biurokratų ir/ar anksčiau dominavusios daugumos kontrolės“[32].

Postmodernų būvį atspindi tiek didžiųjų muzikinių naratyvų bei autoritetų žlugimas, tiek ir blunkantys muzikinių ribų bei istorijų kontūrai. Tad, remiantis Stuarto Hallo užuomina, kad „modernios populiariosios muzikos estetika yra hibrido, stilių maišymosi, diasporos, kreolizacijos estetika“[33], *world music* gali būti traktuojama kaip postmodernios patirties skambesys. Timothy's Tayloras analizuoja, kaip britų muzikantas *Apache Indian* naudoja „paslankiuosius signifikantus“, ir daro prielaidą, kad jei *Apache Indian* yra, pasak Peterio Manuelio, „ryškiausias postmodernaus muzikanto pavyzdys“, tai nėra vien stiliaus ar ironijos dalykas – jis veikiau išreiškia ypatingą patirtį ir emocinę reakciją į tai, ką Tayloras (sekdamas Hallu) vadina „globaliuoju postmodernu“. Tayloro žodžiais tariant, „naujos technologijos ir muzikos produkcijos būdai leidžia muzikantams užimti skirtingas subjekto pozicijas – toks vienalaikiškumas niekuomet anksčiau nebuvo įmanomas; jie ne persikelia iš vienos pozicijos į kitą, o tiesiog išsidėsto keliose iš jų, išnaudodami jas vienu metu“[34]. Veitas Erlmannas byloja abstrakčiau:

> Tokia yra prieštara, charakterizuojanti mūsų istorinį momentą: jei individualaus ar kolektyvinio identiteto tiesa bei autentiško įsišaknijimo vietoje ir laike patirtis dabar neatskiriamai susijusi su kitų vietų ir laikų tiesomis,

[31] Peter Manuel, *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India*, Chicago: University of Chicago Press, 1993, p. xiv.

[32] Ibid., p. 33.

[33] Cituota iš Taylor, *Global Pop*, p. xxi.

[34] Ibid., p. 155–165, 203, 294.

> tai troškimas adekvačiai paaiškinti patį šį faktą kokiais nors makromodeliais reiškia individualios patirties stoką. Bet jei sisteminė kultūrinės visumos samprata gali turėti kokią nors vertę bei geba išvengti europocentristinių monolitinių reprezentacijų pavojų, ji privalo užfiksuoti šią dilemą būtent kaip vieną iš giliausių globalios estetinės produkcijos varomųjų jėgų.[35]

Erlmanno dėmesio objektas yra „masinis sociumų ir skirtybių kaipo tokių išnykimas", „spartus susietumo praradimas". Taigi *world music* „visiškai atsikrato laiko ir vietos". Plėtodamas Fredrico Jamesono „pastišo" sąvoką, Erlmannas iškelia prielaidą, kad šio tipo muzikoje „pats skirtingumas tampa signifikatu", tuo tarpu globalinis muzikos pastišas nusako „mėginimą dabartiniam vartojimui skirtus garsus padengti galimybės panaudoti juos kitu laiku ar kitoje vietoje patina"[36].

Šių dviejų pozicijų kontrastas pakankamai aiškus: Erlmannas turi omenyje reikšmę, kurią *world music* turi perteikti savo klausytojams Vakaruose, o Tayloras – tai, ką *world music* reiškia patiems muzikantams. Šiaip ar taip, skirtumas tarp Vakarų ir „kitko" yra išlaikomas: Erlmannas įžvelgia jį nuolat sugrąžinamoje *world music* vartotojų nostalgijoje; Tayloras mano, kad tik *world music* atlikėjai geba autentiškai išreikšti postmodernųjį būvį. Paradoksalu, tačiau jų muzika tampa Erlmanno postmodernaus nusivylimo kritika: „Lygiai kaip antraeilės JAV kultūros grupuotės visais laikais darė daugiau nei dominuojančios tam, kad išreikštų radikalias pozicijas per naujus garsus, naujas formas, naujus stilius, taip, regis, ir visame pasaulyje egzistuoja tą patį darančios 'antrarūšės' grupuotės, kurios galbūt netgi parodo mums, kaip sugyventi šioje planetoje. Jei tik įsiklausytume"[37]. Tayloro argumentai čia remiasi kultūrinėmis (ar veikiau subkultūrinėmis) „pasipriešinimo" studijomis – kalbama apie būdus, kaip „antraeiliai" vartotojai grąžina jiems skirtą pasiūlą jai pačiai, o stilizacijos procese marginalizuotos bendrijos pačios apibrėžia savo socialines erdves, savo centrus ir periferijas[38]. Problema čia (kaip ir pirmosiose jaunimo subkultūros

[35] Veit Erlmann, „The Politics and Aesthetics of Transnational Musics", *The World of Music*, 35, 2, 1993, p. 7.

[36] Ibid., p. 8, 11, 13.

[37] Taylor, *Global Pop*, p. 204.

[38] Žr., pavyzdžiui, Sanjay Sharma et al., eds., *Dis-Orienting Rhythms: The Politics of the New Asian Dance Music*, London: Zed Books, 1996; Tony Mitchell, *Popular Music and Local Identity: Rock, Pop and Rap in Europe and Oceania*, London: Leicester University Press, 1996.

studijose) yra ta, kad „pasipriešinimas" nusako didžiulę veiksmų įvairovę – nuo kasdieninio bendruomeniškumo plėtojimo iki visuotinės politinės mobilizacijos. Studijoje apie tipišką hibridinę jaunimo raiškos formą – vokiškąjį hiphopą – Dietmaras Elfleinas parodo skirtumą tarp muzikos, kurią atlieka *Krauts with Attitude* – vokiečiai reperiai, naudojantys vokiečių kalbą tam, kad išreikštų (nors ir ironiškai) nacionalistinį pasipriešinimą JAV pramogų kultūrai, ir muzikos, kurią atlieka svetimšalių darbininkų vaikai – repo, kuris naudojamas kritiškam sudėtingos Vokietijos imigrantų patirties tyrinėjimui. Tačiau jis taip pat perspėja, kad nereikėtų susiaurinti bet kurios rūšies repo vien iki ideologinės ar etninės pozicijos (tokia pozicija labiau rūpi muziką platinančioms įrašų kompanijoms nei patiems muzikantams):

> Šių grupių muzika yra hiphopas ir niekas daugiau. Nėra reikalo įvardyti skirtingus etniškai apibrėžtus subžanrus, remiantis konkrečių muzikos elementų kilme. [...] Galų gale, reikalas yra tas: tie, kurie nori suburti muzikantus po etniškai apibrėžta vėliava (kaip darė *Cartel* ir *Krauts with Attitude*), iš tiesų mėgina tapti dominuojančia muzikine, politine bei komercine jėga srityje, kuri iš prigimties yra įvairi ir pliuralistiška.[39]

Traktuoti *world music* kaip postmodernų pasipriešinimą reiškia kelti klausimus apie muzikos svarbą identitetams bei socialinei mobilizacijai – klausimus, į kuriuos lengviau atsakyti konkrečiame kontekste, negu apskritai[40]. Tokių diskusijų apstu knygoje *Pervertinant kultūrą* – straipsnių apie „muzikinius pokyčius Centrinėje ir Rytų Europoje" rinkinyje, kurį sudarė Markas Slobinas[41]. Šių tekstų autoriams rūpi būdai, kuriais „muzika formuoja politiką, ekonomiką ir socialinį gyvenimą, kaip ir pati yra jų formuojama"[42]. Klausimas – kaip toks formavimas veikia?

Pasak šių studijų – iš esmės per socialinio identiteto kristalizavimosi procesą. Viena vertus, muzika vaidina tam tikrą vaidmenį „klasei savyje" tampant

[39] Dietmar Elflein, „From Krauts with Attitudes to Turks with Attitudes: Some Aspects of the German Hip Hop History", *Popular Music*, 17, 3, 1998, p. 255–265.

[40] Gerą šių aspektų apžvalgą galima rasti čia: Martin Stokes, ed., *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, Oxford: Berg, 1994.

[41] Mark Slobin, ed., *Retuning Culture*, Durham, N.C.: Duke University Press, 1996.

[42] Carol Silvermann, „Music and Marginality: *Roma* (Gypsies) of Bulgaria and Macedonia", in Slobin, ed., *Retuning Culture*, p. 231.

„klase sau pačiai". Neapibrėžtas etninės priklausomybės jausmas tampa sąmoningai suvokta etnine tapatybe, kai bendri mitai ir prisiminimai yra išreiškiami muzika, įgauna instrumentinę, ritminę bei tekstinę formą. Kita vertus, muzika fiziškai mobilizuoja žmones, surinkdama minias – koncertai patys savaime esti kolektyvinės galios patirtimi. O tuomet, tam tikromis aplinkybėmis, muzika tampa kolektyvinio sąmoningumo šaltiniu, skatinančiu susitelkimą bei socialinį aktyvumą, kuris savo ruožtu turi politinių padarinių.

Šiose Rytų Europos studijose pirmiausia iškeliama prielaida (kuri nėra netikėta), kad muzika itin svarbi tautinio ir etninio identiteto politikai, t. y. muzika įgauna politinę reikšmę, kai tautinio ir etninio identiteto klausimai tampa pagrindine politinių debatų arena bei šaltiniu – ar tai būtų valstybių susikūrimo ir suirimo momentai, ar diasporų susitelkimas ginti mažumų bei migrantų teises. Antra (ir tai jau iškalbingiau), šios studijos duoda suprasti, kad muzika, apie kurią kalbame šiose situacijose, yra „liaudies" muzika, tiksliai apibrėžta kolektyvinių identitetų atžvilgiu. Kaip tik tada, kai socialinės grupės buvimo pagrįstumas tampa diskutuojamas, muzika įgauna politinę svarbą, tarsi paliudydama šį pagrįstumą. Iš to išplaukia, kad estetiniai argumentai (kas daro muziką gerą?) yra ir etiniai argumentai (kas daro gyvenimą gerą?). Šiame kontekste muzika išreiškia buvimo visuomenėje būdą tiek reprezentaciškai (savo turiniu), tiek materialiai (išgyventais santykiais tarp muzikantų bei tarp muzikantų ir publikos). Tai idealizacijos procesas – tiek formaliu atžvilgiu (būdas, kuriuo muzika pateikia naratyvą, vientisumo ir užbaigtumo patirtį), tiek „režisūros" momentu renginiuose, kuriuose solidarumas paverčiamas fiziškai juntamu reiškiniu.

Catherine Wanner taip aprašo Ukrainos tautinę dainų šventę, vykusią Zaporožės futbolo stadione prieš pat Sovietų imperijos griūtį. Tai buvo roko koncertas, prasidėjęs religine procesija („Į stadioną iškilmingai įžengė dvasininkų gretos, ilgomis juodomis sutanomis slinkdamos taku, nešinos žvakėmis ir kryžiais. Šitaip dvidešimt giedančių dvasininkų pristatė, taip sakant, pirmąją roko grupę") ir sujungęs roko grupes bei liaudies dainininkus. Jei (vietinės) roko grupės reiškė, kad Ukrainos kultūra yra šiuolaikiška ir neribojama oficialiai aprobuoto folkloro, tai liaudies dainininkų (ukrainiečių bendruomenių ansamblių iš Kanados, JAV, Prancūzijos bei Australijos) buvimas leido suprasti, kad autentiška Ukrainos kultūrinė tradicija buvo apsaugota nuo sovietinės invazijos.

> Skambant trečiajai festivalio atidarymo ceremonijos dainai ir vis labiau kaistant euforijai bei solidarumo jausmui, dauguma publikos metėsi iš savo vietų į futbolo lauką šokti. Jie sulaužė tradicinę atlikėjų ir publikos perskyrą ir rankomis ar alkūnėmis susikibo į gyvą grandinę, apsupdami dainininkus scenoje ir vienas kitą. [...] Futbolo stadionas tapo centrine miesto aikšte, kai materializavosi (bent jau vienam vakarui) ukrainiečių „įsivaizduojama bendruomenė“, pagarbinta muzikoje ir šokyje.

„Kodėl Ukrainos nepriklausomybės gynėjai ėmėsi muzikos, kad pertaisytų kritišką Rusijos ir Ukrainos santykį?“, – klausia Wanner.

> Nors ir atspindinčios kultūrinę tradiciją, muzikos stilių, žanrų bei atlikimo praktikų perskyros yra gerokai pralaidesnės nei kitų kultūros sričių, irgi veikiančių identitetą. Kiti kultūros elementai [...], tokie kaip religinė priklausomybė, istoriniai prisiminimai, mitai ir kalba, nevaldo tokio tiesioginio suvokimo ir instinktyvių reakcijų, kurias geba sužadinti muzika.[43]

Rytų Europos studijų svarba *world music* tyrinėjimams yra ta, kad jos nukreipia identiteto ir muzikinių pokyčių klausimus į situaciją, kur identitetas esti pagrindine politine problema. Tampa aišku, kad tai, kaip mes jaučiame muziką, – emocionaliai ir instinktyviai į ją reaguojame, – turi būti analizuojama kaip įsišaknijusi patirtis: įsišaknijusi konkrečiame laike ir vietoje, konkrečia forma. Reakcija į muziką aprėpia atpažinimą, pritarimą bei įsipareigojimą; visa tai yra sykiu ir laisva, ir privalu. Apsilankęs Bulgarijoje, Timas Rice'as rašo:

> Norint studijuoti muziką kaip socialinį gyvenimą ir simbolių sistemą, prireiktų daugiau laiko nei aš jo turėjau; tačiau pastebėjau nepaprastą tradicijos patvarumą, kuris byloja jei ne apie muzikos autonomiją, tai apie jos galią įpareigoti mus, priversti paklusti jos taisyklėms – net ir besikeičiant socialinėms, ekonominėms ir politinėms sąlygoms. [...] Muzikantai, be abejo, naudojo muziką kaip priemonę etninio ir tautinio identiteto sampratoms konstruoti, tačiau tam, kad išsiaiškintume, kaip konkrečiai tai veikia muzikinio stiliaus detalių lygmenyje, ateityje prireiks nuodugnesnių analizių.[44]

[43] Catherine Wanner, „Nationalism on Stage: Music and Change in Soviet Ukraine“, in Slobin, ed., *Retuning Culture*, p. 139–144, 148.

[44] Timothy Rice, „The Dialectic of Economics and Aesthetics in Bulgarian Music“, in Slobin, ed., *Retuning Culture*, p. 195–196.

Tuo tarpu Rice'as nurodo tris raidos kryptis: čigonų muzikantus, „pasisavinusius" afroamerikietišką repą, tačiau atliekančius jį romų kalba; radijo programas, maišančias prieš tai atskirtus žanrus, tokius kaip „autentiškas folkloras", „aranžuotas folkloras" ir „vestuvinė muzika"; ir naują liaudies muzikos radijo stotį, „transliuojančią daugybę Makedonijos muzikos kartu su nemaža doze Bulgarijos *narodna*, *svatbarska* ir *starogradska* ('senamiesčio') muzikos, taip pat čigonų, graikų, serbų ir net Lotynų Amerikos muziką"[45]. Taigi, kad ir kokios naujos bulgariško identiteto formos yra konstruojamos su muzikos pagalba, tai daroma žvalgantis po nebulgariškas teritorijas; o aprašyti iš to besirandančius rezultatus (pavyzdžiui, čigonišką repą) kaip „hibridus" nebūtų tikslu: tai susiję ne tiek su subjektyvaus nestabilumo pojūčiu, kiek su naujų kultūrinių aljansų užmezgimu.

Rice'as užbaigia esė apie Bulgariją pažymėdamas, jog „žvelgiant iš atskirų muziką praktikuojančių individų perspektyvos, ji gali būti suvokiama kaip ekonominė praktika, kaip socialinė elgsena, kaip simbolių sistema, turinti stiprią galią sukelti estetinius pojūčius paslepiant prasmę, kreipti mintis į egzistuojančius pasaulius bei kurti naujus įsivaizduojamus, utopinius pasaulius"[46]. Žvelgiant į *world music* iš šios perspektyvos, dažniausia įsivaizduojama utopija būtų ta, kur išvis nekyla identiteto klausimų. „Pasilik su Afrikos muzika!", – rašo Manu Dibango. „Kiek kartų aš girdėjau šį *diktatą* tiek iš kritikų, tiek iš žemyno muzikantų. Pasijutau esąs prilipdytas prie etiketės, prirakintas prie kalėjimo grotų [...]". Dibango pripažįsta, kad „iš tradicijos kyla svarba [...]. Bet tau reikia ritmo, kad galėtum judėti pirmyn [...]. Talentas neturi rasės – egzistuoja tiesiog muzikantų rasė. Kad būtumei jos dalimi, tau reikia žinių. Muzikantai (o dar labiau – kompozitoriai) gaudo malonius garsus iš aplinkos ir juos asimiliuoja. Jie mėgsta garsus, ir tie garsai tampa jų dalimi"[47].

Tačiau šitoks požiūris – dažniausiai išreiškiamas *world music* atlikėjų – nėra vien utopinis. Jis taip pat atspindi *world music* gyvavimo realijas[48]. Jocelyne Guilbault detaliai nagrinėjo Karibų kalipso bei *soca* žanrų superžvaigždžių kaip „transnacionalų" gyvenimą:

[45] Ibid., p. 196.

[46] Ibid., p. 198.

[47] Manu Dibango, *Three Kilos of Coffee*, Chicago: University of Chicago Press, 1994, p. 125–126.

[48] Plg. pačių muzikantų požiūrius, užrašytus Rehan Hyder, *Indie Bands and Asian Identity: Negotiating Ethnicity in the UK Music Industry*, daktaro disertacija, University of Staffordshire, 1998, ir jų vardu pateikiamus argumentus Sharma, *Dis-Orienting Rhythms*.

> Šiuo atžvilgiu iškalbingas pavyzdys – kaip buvo gaminamas tipiškas kalipso atlikėjo *Arrow* albumas. *Arrow* yra kalipso atlikėjas iš Montserrat, daugiausia įrašinėjantis Niujorke – neretai įrašų studijoje, kurios savininkas yra Frankie McIntoshas, muzikantas iš St. Vincento. Dažnai kompozicijai *Arrow* pasitelkia du aranžuotojus, nebūtinai kilusius iš tos pačios šalies: vieną – pučiamųjų partijoms, kitą – ritmo ir boso aranžuotėms. Jo dainoms rašyti ir vesti pučiamųjų partijas *Arrow* į Niujorką nuolat kviečiasi Lestoną Paulą iš Trinidado – vieną geidžiamiausių aranžuotojų angliškoje Karibų dalyje. Norėdamas išgauti ypatingą pučiamųjų sekcijos skambesį, *Arrow* visuomet naudoja įvairiataučes muzikantų pajėgas iš Jungtinių Valstijų ir Karibų [...]. Ir šiaip karibietiškų įrašų produkcijoje, kaip įprasta, dalyvauja skirtingų tautų bei šalių muzikantai, o įvairūs įrašo gamybos etapai dažnai vyksta skirtingose vietose.[49]

Čia aprašytas įrašo gamybos procesas pakankamai gerai žinomas ir kituose muzikos pasauliuose (ar tai būtų rokas, ar klasika), tačiau draugysčių bei įtakų sambūviai tarptautinėje popmuzikoje atrodo esantys labiau atsitiktiniai. Imkime pavyzdžiu Etiopijos muzikanto Mulatu Astatqé muzikinę biografiją. Būdamas paauglys, jis mokėsi klarneto, fortepijono ir harmonijos Šv. Trejybės muzikos mokykloje Londone bei muzikos teorijos Berklio muzikos koledže Bostone. Londone jis grojo su kalipso muzikantu Franku Polderiu, taip pat – Edmundo Roso *latino* bigbende; Niujorke jis įkūrė *Ethiopian Quintet*, su kuriuo įrašė *afro-latin soul* albumą (kiti grupės nariai buvo puertorikiečiai). Grįžęs tėvynėn jis, kaip grupės vadovas, aranžuotojas, *ethio* džiazo mokytojas ir trisdešimtį metų vienintelis vibrafonininkas Etiopijoje, savo šalyje tebėra laikomas kartu ir guru, ir novatoriumi[50].

Iš tokių biografijų ir susideda *world music*, ir tai galiausiai įteigia mintį, jog toji „globalizacijos" koncepcija su visomis jos užuominomis į nenumaldomas istorijos ir/ar kapitalo jėgas diskusijose apie *world music* turi būti pakeista į „tinklo" sampratą – globalizaciją iš apačios, taip sakant. Ir apsukę ratą, štai prie ko prieiname. Tie įrašų kompanijų vadovai, susirinkę Londono užeigo-

[49] Jocelyne Guilbault, „World Music", in Frith, Straw, Street, eds., *The Cambridge Companion to Rock and Pop*.

[50] Informacija paimta iš Franciso Falceto teksto plokštelės *Ethiopiques 4: Ethio Jazz & Musique Instrumentale 1969–1974* buklete.

je, kad apibrėžtų, kas yra *world music*, buvo sąmoningai besiorganizuojantis tinklas; *world music* propaguotojai (pavyzdžiui, radijo didžėjai Europoje) ir toliau skleidžia muziką pusiau neformaliose, informacijos mainais ir draugiškumu paremtose struktūrose; visas šis pasaulinis tinklas (*World Circuit* – tai ir įtakingos *world music* leidybos kompanijos pavadinimas) yra, kaip galima numanyti, kitoks nei globali popmuzikos rinka, nes tai yra bendruomenė, kurios autentiškumą užtikrina ne tiek pati tenai cirkuliuojanti muzika, kiek tą cirkuliaciją vykdančių žmonių (taip pat ir muzikantų) tarpusavio santykiai. Ir čia galutinė ironija: akademinės muzikos studijos žvalgosi po *world music* teritoriją, ieškodamos postmodernaus būvio supratimo rakto, hibridiškumo bei išgyvenamo subjektyvaus nestabilumo pavyzdžių; tačiau norėdami suvokti šį fenomeną, mes taip pat turime perprasti, kokiu būdu pati *world music* buvo sumanyta kaip savotiška duoklė tyrinėtojų bendrijai ir sykiu jos parodija.

Versta iš: Simon Frith, „The Discourse of World Music", in Georgina Born, David Hesmondhalgh, eds., *Western Music and Its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2000, p. 305–322. Vertė Linas Paulauskis.

GARY TOMLINSON

Kultūrinis dialogas ir džiazas: baltasis istorikas įreikšmina*

Nekontroliuojama baltojo žmogaus žvilgsnio, juodoji liaudis sukūrė savas nepakartojamas vietines (*vernacular*)** struktūras ir mėgavosi dviprasmiškai apžaisdama jų sąlytį su baltosiomis formomis. Pakartojimas ir peržiūrėjimas yra pamatinis juodųjų meno formų principas, būdingas tiek tapybai ir skulptūrai, tiek muzikai ir kalbinėms praktikoms. Pasirinkau tyrinėti Į(si)reikšminimo (*Signifyin(g)*)*** prigimtį ir veikimą būtent todėl, kad tai *yra* skirtumą ženklinantis pakartojimas bei peržvalga. Negriškumas, kad ir kas tai būtų juodųjų amerikiečių literatūroje, turi būti atrandamas kaip šis aiškus juodųjų Į(si)reikšminimo kuriamas skirtumas. Šitaip glaustai, nors ir neaiškiai, nusakyčiau šios knygos prielaidą. O kad ši kritinė teorija nebūtų vertinama vien kaip juodųjų, jums leidus prisipažinsiu – numanoma mano tyrinėjimo prielaida yra ta, kad kiekvienas tekstas Į(si)reikšmina per kitus

* Kiek ilgesnis šios esė variantas pirmąsyk pasirodė žurnale *Black Music Reseach Journal*, 11, 2, 1991, kurį leidžia *Center of Black Music Reseach*, Columbia College, Chicago. Čia pateikiamas sutrumpintas variantas.

** *Angl.*: 1. Gimtasis, vietinis; 2. Gimtoji kalba, vietinis dialektas. „Vernacular theory" – Houstono A. Bakerio jaunesniojo išplėtota sąvoka grįsta teorija (žr. Houston A. Baker, *Blues, Ideology and Afro-American Literature: A Vernacular Theory*, Chicago: University of Chicago Press, 1984). Bakeris apibrėžia „vernacular" dvejopai: viena vertus, tai savo šeimininko namuose gimę vergai; kita vertus – vietinės, čiabuviškos arba saviškos, specifinės, tik tam tikroms šalims arba vietoms būdingos raiškos formos. Šios sąvokos prasminis laukas tampriai susijęs su teorinėmis jį vartojančių autorių prielaidomis – tai būdinga ir paties Bakerio darbų evoliucijai. Iš pradžių, paveiktas romantizuotos marksistinės tradicijos, jis labiau pabrėžė socialinį-kultūrinį kontekstą, taigi vietiškumą, čiagimiškumą, lokalumą; vėliau, postmodernių teorijų (pirmiausia Michelio Foucault) įtakotas, labiau linko į diskursyvinių tapatumo struktūrų sampratas (iš čia – „vernacular" kaip gimtosios kalbos, vietinės tarmės, dialektizmo samprata). Gary'o Tomlinsono straipsnyje vartojami abu šios sąvokos prasminiai laukai.

tekstus. [...] Ši teorija galbūt bus naudinga ir kitų literatūrų kritikams mėginant paaiškinti savosios tradicijos tekstų konfigūracijas.

Visiems, kas tyrinėja juodųjų literatūrą, dera būti komparatyvistais iš esmės, nes mūsų kanoninių tekstų pirmtakai – sudėtinės ir sudvejintos formos: vakarietiškos ir juodosios.

Į(si)reikšminimas – tai dvibalsiškumo figūra.

Įsireikšminanti Beždžionė (*The Signifying Monkey*) [...] tarsi apsigyvena tarp(e) dviejų lingvistinių teritorijų.[1]

HENRY LOUIS GATES

Henry'o Louiso Gateso jaunesniojo knygoje *Įsireikšminanti beždžionė: afroamerikiečių literatūros kritikos teorija* (*The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*) „Į(si)reikšminimas" turi tris prasmes, kurių sekoje kiekviena yra vis bendresnė ir svarbesnė. Tai tam tikrų afroamerikiečių literatūros kūrinių tema, retorinės strategijos, persmelkiančios tiek oficialų, tiek neoficialų Amerikos juodųjų diskursą, ir, aprėpiant visumą, tai „vietinė juodųjų intertekstualumo metafora"[2] – tropas, tinkamas kultūriniu dialektu plėtojamai

*** „Signifyin(g)" – verbalinis afroamerikiečių žaidimas, ritualinės varžybos, kai tam tikros verbalinės strategijos (pagyros, erzinimas, šaipymasis, priešininko žodžių iškraipymas, etc.) pasitelkiamos varžantis dėl aukštesnio socialinio statuso. „Signifyin(g)" (skiriant šį žodį nuo bendrinės anglų k. homonimo „signifying") rašoma parodant, kaip afroamerikiečių šnekoje tariamas žodis „signifyin'". „Signifyin(g)" pasirinkome versti *į(si)reikšminimu*, o ne *ženklinimo veikla* todėl, kad Gatesas pasitelkia afroamerikiečių dialektą siekdamas reformuoti „akademines" kritines teorijas, apžaisti (*Signifyin(g)*) ir „sudvigubinti" jų terminus bei sąvokas, šitaip „išvalant miško plotą" kultūriškai specifiškai afroamerikiečių literatūros ir kritikos teorijai. Gatesas, siekęs teoriškai pagrįsti afroamerikiečių literatūros kanoną ir tyrinėti afroamerikiečių literatūrą kaip kalbos vartojimo formą, užsibrėžė išvesti juodųjų kritikos principus iš juodųjų šnekamosios tradicijos, atrasti tai, kas konstituoja *„language of blackness"*, ir plėtoti afroamerikiečių tradiciją, „sintezuojant" afroamerikiečių dialektą bei teorinę kalbą. Verčiant į lietuvių kalbą susidurta su neįveikiamu vertimo sunkumu – šio teksto dvikalbyste, mat Tomlinsonas ir anglakalbiai autoriai, kuriais jis remiasi, nenormine anglų kalba, t. y. afroamerikiečių dialektu, apžaidžia ir dviprasmiškai transformuoja mūsų vertimų tradicijos įtvirtintus „baltųjų" kritinių teorijų sąvokas bei terminus.

[1] Henry Louis Gates, Jr., *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*, New York: Oxford University Press, 1988, p. xxiv–xxv, 105.

[2] Ibid., p. 59.

juodųjų literatūros teorijai pristatyti. Imdamasis Į(si)reikšminti Gateso ir kitų šiuolaikinių afroamerikiečių literatūros teoretikų atžvilgiu, jokiu būdu nemanau turįs kompetencijos tos literatūrinės tradicijos srity; juoba nepretenduoju į gilų vietinės juodųjų retorikos supratimą. Iš tikrųjų aš tiesiog priimu numanomą Gateso kvietimą (žr. epigrafą) čiagimiui iš kitos nei jo padėties įvertinti, kiek naudinga yra jo kritinė teorija (tuo pačiu – ir kitų šiuolaikinių afroamerikiečių plėtojamos teorijos). Manasis Į(si)reikšminimas ir jo pasekmė – teorijos plėtojimas – bus mano paties čiagimiškumo (*vernacular*), susikryžiuojančio su kitų čiagimiškumu, išraiška. Anaiptol netvirtinu (tai būtų įžūlu), esą mano pateikimas bus kaip juodojo, tačiau nepaisant to, kaip netrukus parodysiu, nenuvertinu ir to, kad mano pokalbiai su afroamerikiečių kultūra (iš pozicijų kitapus jos) gali būti turtingi dialogiškumo prasme. Savuoju Į(si)reikšminimu siekiu dviejų tikslų: bendrais bruožais nusakyti, kodėl Gateso ir kitų juodųjų tyrinėtojų kuriamos teorijos aiškiai ir įtikinamai apibrėžia svarbiausias visiems postmodernias teorijas plėtojantiems humanitarams problemas, ir įteigti, kokios vaisingos galėtų būti tokios kaip Gateso teorijos studijuojantiems juodųjų muzikos tradiciją, konkrečiai – džiazo tradiciją.

Neoficialiajame juodųjų diskurse Į(si)reikšminimo praktika žymi daugybę šnekėjimo ir bendravimo būdų vienas kitą ironizuojant, parodijuojant, erzinant, gudraujant. Iš tikrųjų tai ne koks nors konkretus, paskiras dalykas, o giminingų retorikų, kuriomis galima apžaisti daugelį dalykų, rinkinys. Panašiai ir Įsireikšminanti beždžionė – archetipinis afroamerikiečių sakytinės tradicijos Pokštininkas/Signifikantas (*Signifier*)* – dalyvauja, Gateso žodžiais, ne „informacijos perdavimo žaidime“, o veikiau yra kitų informacijos manipuliuotojas ir tarpininkas. Taigi „signifikantas [pokštininkas] yra aukščiau to, kas įreikšminama“; arba, darsyk, „įreikšminama ne kas nors, o veikiau įreikšminama *tam tikru būdu*“[3].

Gateso pabrėžtas Į(si)reikšminimas kaip diskursyvi tarpininkavimo strategija numano Į(si)reikšminimo sąveiką su ženklinamaisiais, jo padėtį tarp tekstų. Tai savo ruožtu skatina Gatesą vartoti Į(si)reikšminimą apskritai kaip pakartojimo ir peržvalgos tropą. Tad Į(si)reikšminimas yra įsipareigojimas ankstesniems tekstams, siekiant „sukurti erdvę“ nuosavam tekstui. Nauja erdvė praskinama „varijuojant pripažintos tradicijos tropus“, t. y. performuluojant

* Žr. komentarą, p. 437.

[3] Ibid., p. 52–54.

ir perkeičiant ankstesnių tekstų tropus. Šiuo naują tekstą įteisinančiu veiksmu perkeičiamas tradicijos, kurioje šie tekstai atsiranda, suvokimas[4]. Kalbant apie Gatesą, jo varijuojamas tropas yra pats Į(si)reikšminimas, tematiškai ir retoriškai išreikštas įvairių ankstesnių juodųjų kultūrinės saviraiškos (*expressive culture*) pavyzdžių. Gatesas šį tropą išdėstė stulbinamai plačiai, išplėtė jį iki metatropo, įsišaknijusio panafrikietiško diskurso mitologijose, išsilenkiančio tarytum arka virš viso afroamerikietiško diskurso ir, bendriausia prasme, valdančio šio tebesiplėtojančio diskurso tarpusavio ryšius bei transformacijas. Taigi Gateso afroamerikietiškos kritikos teorija pirmiausia yra *tropologinė*, jei pavartotume Haydeno White'o terminą.

Išskirdamas savąjį metatropą ir jį nagrinėdamas, Gatesas siekia atskleisti pamatinius, giliuosius, paviršiuje neįžiūrimus afroamerikiečių literatūrinės tradicijos principus. Jo akimis, Į(si)reikšminimas – tai „juodųjų retorikos skirtumas, kalbos vartotojui padedantis įveikti skirtingus reikšmės sluoksnius"[5]. Kitaip tariant, Į(si)reikšminimas yra afroamerikiečių diskursui pavidalą suteikusių (daugiausia ikisąmoningų) taisyklių rinkinys. Neatsitiktinai čia vartoju Foucault terminologiją: juodųjų diskursą formavusių prielaidų ieškančio Gateso teorija yra ne tik tropologinė, bet ir *archeologinė*.

O aš pats, improvizuodamas Gateso Signifikacijos tropu, akcentuosiu trečią esminį jo teorijos aspektą, kuris, mano manymu, nepakankamai pabrėžtas knygoje *Įsireikšminanti beždžionė* – jos *dialoginį* aspektą. Į(si)reikšminimas, intertekstualumo bei skirtumą ženklinančio pakartojimo figūra, yra ir dialogo figūra. Tai tarpininkavimo tarp tekstų ar kalbų tropas. Arba, patikslinant, tai figūra, reprezentuojanti strategijas, su kurių pagalba tekstas ar balsas randa savo vietą tarp skirtingų diskursų. Tad sykiu su Gatesu galima teigti, jog Signifikacija yra dvibalsė ar daugiabalsė figūra, o Įsireikšminanti beždžionė – jos archetipinis meistras ir mokytojas afroamerikiečių folklore – gyvena tarp dviejų lingvistinių teritorijų. Tačiau pati kalba nepriklauso nė vienam – „ji nusidriekia tarp paties ir kito", tariant žinomais Michailo Bachtino žodžiais, kuriuos Gatesas pacitavo kaip epigrafą savo knygai. Taigi Signifikacija simbolizuoja kalbinį procesą, kuomet rūpestingai peržiūrime erdvę tarp savojo Aš ir Kito, ar, tiksliau, kai toje erdvėje įkurdiname reikšmę. Į(si)reikšminimas siekia akimirkai prislopinti bachtiniškąjį įvairiabalsiškumą (*разноречие*) (reiškiantį, kad

[4] Ibid., p. 124.
[5] Ibid., p. 79.

tampomi daugybės jėgų ir juos supančių kontekstų mums nepaklūsta mūsų vartojami žodžiai), kad bent trumpam užfiksuotų reikšmę. Į(si)reikšminimas – to, ką Bachtinas vadina „dialogizmu", afroamerikietiškas režimas.

Šį dialogiškumą žymi vietinės, kultūriškai specifinės teorijos idėja. Vietinis mąstymas pabrėžia savo paties ribas, savosios kompetencijos bei teritorinių pretenzijų diapazoną, sudarydamas kontrapunktą kitų teorijų valdoms. Todėl kultūrinis čiabuviškumas (*vernacularism*) yra toks mąstymo būdas, kuris, priešingai nei transcendentalizmas, universalizmas ir esencializmas, siekia *teoretizuoti atstumą tarp savęs ir kitų* – kitais žodžiais, stengiasi nepaleisti iš akių kitokių mąstymo būdų, išlaikydamas juos savo akiratyje. Remiantis Gateso juodųjų kultūrinės saviraiškos teorija, Signifikacija pačia bendrąja prasme reiškia kalbinį juodųjų dialekto/ų (*vernacular(s)*) ir hegemoninės baltųjų kultūros diskurso/ų tarpininkavimą. Signifikacija teoriškai įtikinamai suformuluoja, kokiais būdais juodieji tarpininkavo tarp savų ir dominuojančiųjų kitų. Tačiau pastangos siekiant tokio tarpininkavimo apskritai būdingos komunikacijai (net jeigu jos dažnai aptinkamos ne tokiose užgauliose galios sąrangose kaip tarp Amerikos juodųjų ir baltųjų). Taigi žvelgiant iš savito Gateso požiūrio taško, Signifikacija nušviečia įvairiabalsiškumo situaciją, kai visi pasakymai ieško savosios prasmės. Visos teorijos, pripažįsta jos tai ar ne, yra suformuluotos šio dialogo keblynėje. Ir kiekviena teorija yra grįsta vietine kalba.

Monologas, kanonai ir džiazo byla

> Taip jau atsitiko [kalbama apie penktojo dešimtmečio kritiką, nukreiptą prieš bibopą (*bebop*)], kad pusėtinai praprusęs baltasis kritikas, žinantis apie negrų muziką vos trečią dešimtmetį, jau užsimojo ją formalizuoti ir galutinai suinstitutinti. Sumanymas bjaurus. Šiai muzikai bemat iškilo pavojus per prievartą atsidurti pasigėrėtinų dalykų ir informacijos išdėvų krūvoj: taip *kultūrą* suvokia Vakarai.
>
> Šiomis dienomis [apie 1963-iuosius], kai susiduriame su provokuojančiomis negrų muzikos formos bei turinio peržvalgomis, minėtos nuostatos dar labiau išryškėjo. Įdomiausia šios šalies muzika yra nusakyta tuščiais žodžiais, kaip antai „antidžiazas". Tačiau sykiu su kritiku A. B. Spellmanu užklauskime: „Ką reiškia antidžiazas ir kas tie apsišaukę senojo bliuzo sergėtojai?" Viskas taip paprasta, kurgi ne. Ką reiškia antidžiazas? Kas nukaldino

> šį žodžių junginį? Kaipgi tokiu atveju apibrėžiamas džiazas? Ir kas įgaliotas džiazą apibrėžti?
>
> Negrų muzika iš esmės išreiškia tam tikrą požiūrį į pasaulį arba pasaulėžiūrų rinkinį, ir tik po to yra požiūris į muzikavimą. [...]
>
> Kritikai paprastai angažuodavosi visų pirma muziką *įvertinti*, o ne suvokti ją paskatinusią pasaulėžiūrą.[6]
>
> AMIRI BARAKA

Jei žinojimas atsiranda derantis skirtingiems požiūriams, lygiai taip, aišku, sukuriama ir vertybė. Supratimas, kad žinojimas esti archeologinis, tropologinis ir grįstas vietine kalba, užginčija ne tik tai, kad mūsų konstruojamos reikšmės yra universalios ir nekintamos, bet sykiu ir tai, kad universalūs bei nekintami yra mūsų vertinimai ir juos labiausiai atspindinčios konstrukcijos: žinoma, turiu galvoje mūsų kanonus. Ši nuomonė darsyk sugrąžina prie to, kas tuo tarpu rūpi afroamerikiečių tyrinėtojams – galingam besirengiančiųjų sudaryti juodųjų literatūros kanoną sąjūdžiui. Šio sąjūdžio lyderiai (Henry's Louisas Gatesas – vienas iš jų), be abejo, sykiu suvokia ir šio sumanymo rizikingumą: juodųjų kanono sudarymas gresia tuo, jog darsyk bus įmontuotos monologinės, hegemoninės prielaidos, kuriomis ilgai rėmėsi baltojo europiečio vyro kanonas, o jam afroamerikiečiai norėtų pasiūlyti alternatyvą.

Pačia bendriausia forma kalbamosios prielaidos – tai trys tarpusavyje glaudžiai susijusios strategijos, kuriomis kanoninių kūrinių vertė ir svarba atsiejamos nuo kultūrinių suvaržymų bei juos nulėmusių aplinkybių. Pirmiausia tai estetizmas, paremtas požiūriu, jog lyginant su kitais kultūriniais veiksmais meno kūrinių reikšmė ir raiška yra kitokios, aukštesnės rūšies; antra, transcendentalizmas, teigiant, kad meno vertė ir svarba sykiu su meno kūriniu gali kažkaip iškeliauti kitapus juos determinuojančio ir redeterminuojančio konkretaus konteksto; ir, trečia, formalizmas, artima transcendentalizmui nuostata: meno kūrinių reikšmė ir vertė yra meno kūrinių vidinės formalios sąrangos dalykai, taigi nepriklauso nuo kontekstų, kuriuose meno kūriniai kuriami ar perkuriami. Visos tos vertybės bus pernelyg lengvai įtvirtintos Gateso ir kitų uolių pragmatikų, trokštančių suformuoti afroamerikiečių literatūros kanoną.

Tokiomis vertybėmis iš tiesų jau buvo vadovaujamasi sudarant džiazo kanoną, tad džiazas yra pamokoma istorija norintiems suformuoti juodųjų

[6] [LeRoi Jones] Amiri Baraka, „Jazz and the White Critic", in *Black Music*, New York: William Morrow, 1967, p. 18, 13.

literatūros kanoną. Nepaisydami pavojų, dėl kurių jau prieš ketvirtį amžiaus perspėjo Amiri Baraka, džiazą suinstitutinome, džiazo kūrinius įvertinome, o aukščiausiai įvertintus sustatėme į kultūros *admirabilia** vitriną. Džiazo kanonas buvo sudarytas ir palaikomas pasitelkiant senąsias strategijas – eurocentrizmo bei hierarchijos sampratas, už kurių slypi estetizmo, transcendentalizmo ir formalizmo taisyklės. Dėl šio kanono daromos įtakos didžiuma rašančiųjų apie džiazą menkai teatsižvelgia į kontekstus, kur jų numylėtieji kūriniai buvo sukurti, ir dar menkiau domisi tais kontekstais, kur tų kūrinių reikšmė ir vertė tebėra nepaliaujamai atrandama ir peržiūrima. Džiazo kanonas yra to paties (*the same*) kanonas, naudingas to paties istorijai, ir mes jau veik nebematome, kad džiazo struktūrų šališkumas bei nepastovumas ir yra jo vertė.

Džiazo, kaip ir europietiškos muzikos, kanonas yra išstūmimo strategija, uždaru ir elitiniu „klasikinių" kūrinių rinkiniu apibrėžianti, kas yra ir kas nėra džiazas. Tokia definicija stato bemaž neperžengiamas sienas tarp „tikro" arba „grynojo" džiazo ir kitapus jo esančių muzikavimo atmainų. Anapus šių sienų kaip „nedžiazas" lieka „pigiai išparduodamos" ištisos muzikos sritys, kurios radosi, kritikų žodžiais, „tikrajam" džiazui susikryžminus su kitais muzikiniais stiliais: liaudies baladėmis (*popular balladry*), sentimentalių dainų atlikėjų (*crooner*) stiliais, ritmenbliuzo stiliais ir giminingais *Motown* bei *funk*, įvairių atmainų rokenrolu, *world beat* sinkretizmu, *New Age* minimalizmu ir kt. Antrindami Barakai galime paklausti: *kas* tie apsišaukėliai, sergstintys džiazą nuo minėtos muzikos skiriančią demarkacinę liniją? Tikrai ne patys džiazo muzikantai, kurių dauguma, pradedant Louisu Armstrongu, kur kas dažniau būdavo pasigėrėtinai atviri sąveikoms su juos supančia įvairia muzika nei nuo jos atsiribojė. Jeigu džiazo tradicija, kaip įtaigavo Gatesas, iš tikrųjų yra Į(si)reikšminimo tradicija[7], tuomet tiesa turėtų būti ir tai, kad daugumos džiazo muzikantų kūryboje Reikšmė (*Signification*) buvo sukurta pergrojant muzikos kūrinius ir stilius, neįtrauktus į džiazo kritikų pripažįstamą pagrindinę srovę. Džiaze Reikšmė didžiąja dalimi kuriama anapus kanono.

Kokiomis vertybėmis buvo remtasi suinstitutinant džiazą, ypač aiškiai matyti paskutiniųjų dviejų dešimtmečių džiazo vadovėliuose koledžams ir universitetams. Nieko nuostabaus: vadovėliams bei apžvalginėms paskaitoms būdingas blogas įprotis išviešinti nutylėtas mūsų vertinimų struktūras. Žvilg-

* Tai, kas pasigėrėtina (*lot.*).

[7] Žr. Gates, Jr., *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*, p. 63.

telėkime į keturis tipiškus tekstus – Franko Tirro *Džiazas: istorija* (*Jazz: A History*, 1977), Marko C. Gridley'aus *Džiazo stiliai: istorija ir analizė* (*Jazz Styles: History and Analysis*, 1985), Donaldo D. Megillo ir Richardo S. Demory'o *Džiazo istorijos įvadas* (*Introduction to Jazz History*, 1989) bei Jameso McCalla *Džiazas: klausytojo vadovas* (*Jazz: A Listener's Guide*, 1982) – ir išvysime kelis pasikartojančius modelius.

Pirma, visos keturios knygos daugiausia kliaujasi pavyzdžiais iš Martino Williamso *Smithsonian klasikinio džiazo kolekcijos* (*Smithsonian Collection of Classic Jazz*). Žinoma, tai tiesiog patogu: studentams reikia nesunkiai prieinamų įrašų. Tačiau šitaip įamžinamas Williamso pasirinkimas – asmeninis vieno įžvalgaus, bet konservatyvaus kritiko kanonas išpučiamas teigiant jį turint transcendentinę meninę vertę, nors pastarasis kanonas buvo sudarytas tam tikru metu ir tam tikroje vietoje, pagal konkrečias taisykles, ir neišvengė apribojimų bei atsitiktinumų. Visoje šalyje studijuojantiems džiazą Williamso „klasikai" tapo tuo, kuo universitetų auditorijai buvo europietiškos muzikos kanonų klasikai. Džiazo klasikai buvo iškelti amžinų estetinių vertybių pavyzdžiu, deja, nesuvokiant, kad jie yra žmonių pasakymai (*utterances*), vertingi tiek, kiek dalyvauja dialoge su tomis aplinkybėmis, kuriomis buvo kuriami ir tebėra nuolatos perkuriami. Lygiai taip turėtų būti suprantami ir greta jų išsirikiavę europietiškos muzikos kūriniai, kas, deja, itin retai nutinka. Taigi džiazo kanone įkūnytas tas pats estetizmas, kuriuo vis dar apsiribojama dėstant europietiškuosius kanonus, ir kuris trukdo mums suprasti, kokiomis sąlygomis tie kanonai buvo sudaromi ir perdaromi.

Garbindami estetizmą, džiazo kanonų sudarytojai užsiima visišku formalizmu. Visi keturi čia paminėti tekstai (pradedant jų įžangos žodžiais ir toliau) primygtinai perša mintį, kad svarbiausias dalykas yra klausymasis ir muzikinių stilių nagrinėjimas: toks požiūris muzikinį supratimą privilegijuoja kitų supratimo rūšių atžvilgiu. Iš pirmo žvilgsnio orientacija į klausymąsi atrodo įprastinė. Tačiau Barakos pastabos, kad vien muzikinis įvertinimas yra pernelyg siauras, turėtų padidinti mūsų jautrumą jį pagrindusiai ideologijai. Taip peršamas požiūris, kad reikšmė (taigi ir vertė, atsirandanti tik sykiu su reikšme) kažkokiu būdu glūdi pačiose natose. Už to slypi absurdiška prielaida, neva pati muzika, nepriklausomai nuo žmonių aplink ją kuriamų kultūrinių terpių, įstengia *reikšti* – pavyzdžiui, kad koks nors Charlie'o Parkerio solo įrašas ar jo transkripcija, arba Beethoveno simfonijos partitūra ar atlikimas gali pranešti *kažką* net ir tuo hipotetiniu atveju, jei nevyktų kiekvieną iš mūsų įtraukiantis

sudėtingas derėjimasis dėl reikšmės. Tai internalizmo ideologija, dėl kurios dauguma rašančiųjų apie džiazą, bent jau pradedant André Hodeiru, ieškojo džiazo „esmės“ daugiausia ar vien tik jo muzikinėse savybėse.

Užuot kartojus vakarietiškus meno kūrinių autonomiškumo (*non-contingency*) mitus, kodėl gi nepaieškojus džiazo reikšmių *už*muzikinėje plotmėje, t. y. džiazą paskatinusiose gyvenimo formose, kuriomis jis vis dar remiasi? Kitaip tariant, kodėl nepanagrinėjus, kaip sąveikauja mus pačius suformavusios taisyklės su tomis, kurias primetame džiazo kūrėjams, kodėl nepanagrinėjus šios sąveikos kaip mūsų vertinimų šaltinio? Kodėl nesukūrus džiazo pedagogikos, prioritetu iškeliant juodųjų gyvenimo patirčių įvairovės aiškinimą, o muziką – šiaip ar taip sudėtingais ryšiais susijusią su šiomis patirtimis – paliekant pabaigai? Taigi interpretuotume muziką atsižvelgdami į minėtas gyvenimiškas patirtis ir šitaip pasipriešintume estetizmui, dėl kurio esame linkę pervertinti muzikos ir kitų kultūrinės saviraiškos formų skirtingumą. Bent jau vienas tyrėjas, Amiri Baraka, seniai pamėgino parašyti tokiais principais pagrįstą istoriją. 1963-aisiais išleista ir rezonansą sukėlusi jo knyga *Bliuzo žmonės* (*Blues People*)* yra vietiškumu grįstos teorijos (*vernacularism*) pavyzdys *avant la lettre***, tačiau, sprendžiant iš anksčiau minėtų vadovėlių, šios knygos įtaka besiformuojančiai džiazo tyrinėjimų pedagogikai buvo nedidelė (nors Barakos vietiškumu grįstai teorijai irgi būdingas tam tikras vidinis nenuoseklumas; prie to dar sugrįšiu).

Pirmenybę suteikiant muzikai, ji visados bus atsiejama nuo sudėtingo ir daugiausia užmuzikinio ją kuriančio bei patvirtinančio derėjimosi dėl reikšmės. Taip visados bus privilegijuojami europietiški buržuaziniai mitai – estetinis transcendentalizmas, befunkcinis ir bekontekstis meninis purizmas bei elitinis meninės raiškos statusas. (Šie europietiško kanono kompozitorius apipynę mitai prašyte prašosi sugriaunami, tad juoba kelia nerimą tai, kaip vikriai jie perkeliami į afroamerikiečių kompozitorių ir atlikėjų tyrimus.) Kai afroamerikiečių muzikos tyrinėjimuose į pirmą planą iškeliamas muzikinis džiazo įvertinimas, čionai perkeliamas ir eurocentristinėje muzikologijoje tebevyraujantis ir todėl ją sekinantis formalistinis požiūris – tebeakcentuojama išvidinė, vien formali muzikos analizė.

* Pilnas knygos pavadinimas – *Bliuzo žmonės: negrų patirtis baltojoje Amerikoje ir iš jos atsiradusi muzika* (*Blues People: The Negro Experience in White America and the Music That Developed from It*, New York: Morrow, 1963).

** Iki atsirandant sąvokai (posakiui, teorijai) (*pranc.*).

Dėl šio vidujiškumo minėtieji džiazo vadovėliai darsyk įrašo taisykles, pagal kurias buvo sudarytas europietiškas muzikos kanonas. Taigi blogiausia, ką gali pasiekti juodųjų literatūros kanoną formuojantis Gatesas, jau įvyko, sudarius juodųjų muzikos kanoną. Paskatos sudaryti džiazo kanoną, kaip ir dabartiniai Gateso siekiai, buvo pagirtinos: džiazo istorikai paplušėjo susilpnindami europietiškos akademinės muzikos viešpatavimą koledžų bei universitetų mokymo programose, tačiau šios pastangos jokiu būdu neapsaugojo nuo to, kad džiazo kanonas buvo sudarytas atkuriant varžančias ankstesnių – muzikinių ir ne tik – europietiškų kanonų trajektorijas. Tad tuo tarpu ir džiazo kanonas, lygiai kaip visi kanonai, klaidingai taiko į transcendentinę vertę ir reikšmę.

Kitais žodžiais, džiazo kanono sudarytojai muzikologai neį(si)reikšmino per ankstesnį europietišką muzikos kanoną. Tai nebuvo padaryta, nes nebuvo kvestionuojamai, ironiškai nuo jo atsiribota. Į(si)reikšminimas, jei jis būtų įvykęs, būtų pareikalavęs to kanono atžvilgiu nusistatyti retorinę poziciją. Tokia pozicija būtų tapusi tropologiniu svertu, pačia Signifikacija, kurią pasitelkę džiazo istorikai būtų galėję atskleisti, kad ankstesnių kanonų sudarymo taisyklės yra laikinos ir selektyvios – taigi sykiu atrasti ir savo pačių šališkumą bei laikinumą. Į(si)reikšminimas europietiško muzikos kanono atžvilgiu būtų suformavęs savąją archeologiją ir sykiu savojo muzikinio kanono archeologiją. Tačiau džiazo istorikai, užuot kruopščiai ištyrę ankstesnių kanonų prielaidas, priešingai – visiškai angažavosi jas urmu pakartotinai patvirtinti. Vietoj dialoginės Signifikacijos buvo pasiūlyta monologinė Imitacija.

Pasekmė – tam tikra atmaina nelabai pamatuotos vertinančiosios kritikos, nepajėgios pripažinti, kad kultūrą kuria sudėtingas Aš ir Kito dialogas. Tokia kritika neturi įrankių jokiai kultūrinei saviraiškai analizuoti; tačiau bene mažiausiai ji įtikinama tuomet, kai sprendžiama apie nedominuojančios kultūros atmainas – kaip antai afroamerikiečių tradicijos, susiformavusios skirtingu mastu sąveikaujant su jas supančiomis hegemoninėmis kultūromis. Šiame dialoge nedominuojančių kultūrų dramą sustiprina tai, kad dominuojančios kultūros gudriai jas marginalizuoja; baltųjų kėslai nutildyti juodųjų balsus išryškina tai, dėl ko derėdamiesi juodieji pirmiausia pakelia balsą. Tad per trumpą džiazo istoriją vis pasigirsdavę monologinio tipo vertinimai – pavyzdžiui, iš pradžių negatyvi bibopo stiliaus kritika arba apie 1960-uosius kilęs šurmulys dėl „antidžiazo" (kuriuo, kaip aprašė Baraka, buvo pasitiktos Coltrane'o, Colemano, Dolphy'o ir kitų inovacijos) – dažnai pasireikšdavo kaip baltųjų kritikų pasikėsinimai nutildyti ar bent „išbaltinti" naujovišką juodųjų (savi)raišką.

Tačiau dialogo nusavinimas gali būti nuostolingas abiem pusėms. Baltieji kritikai kartais buvo linkę nepaisyti ar sumenkinti džiazo naujovių ir individualių džiazo balsų „juodumą“ (*blackness*), lygiai taip juodieji kritikai kartais tarsi įnikdavo silpninti tarpetninį dialogą, kurio esama džiazo stiliuose. Ir vieni, ir antri neperpranta, koks sodrus džiazo tradicijos į(si)reikšminimas; ir vieni, ir antri remiasi prielaidomis, kurios iš esmės redukuoja patį kultūrinės produkcijos dialogiškumą. Tokių monologinių pozicijų pavyzdžiu gali būti vieno turtingiausių džiazo istorijos stilistinių mišinių – 7-ojo dešimtmečio pabaigos - 8-ojo pradžios Mileso Daviso džiazroko *fusion* stiliaus – kritika.

Milesas Davisas – dialogo muzikas

> Tuomet ir prasidėjo krytis. 1962-ųjų *Tylomis* (*In a Silent Way*) – ištęstas, verksmingas, plepus; Daviso skambesys mažne pradingo tarp elektroninių instrumentų – tai buvo monotoniška tapetų muzika, ir tiek. Po metų Davisas albumu *Kalės rujoja* (*Bitches Brew*) tvirtai pasuko išsipardavimo keliu. *Kalės rujoja*, išpirktas labiau nei kuris kitas jo albumas, galutinai metėsi į džiazroką: įvairūs klavišiniai, elektrinės gitaros, statiški ritmai ir chaosas. Daviso muzika ilgainiui tapo mada ir bala. [...] Naujausi albumai [...] nepalieka jokios abejonės, kad jo visiškai nebedomina muzikos kokybė.[8]
>
> STANLEY CROUCH

[Apie albumą *Tylomis*] solo išsklaidyti; antraštinėje kompozicijoje nuo neryškaus roko *ostinato* kartais pereinama prie glebaus čikagietiško stiliaus bliuzo. Kompozicija „Šš/Tyliai (Shh/Peaceful)“ dar manieringesnė – tai čia, tai ten skambteli elektriniai klavišiniai. Gitaristo nuasmeninimas yra galutinis šio išdailinto atlikimo bruožas: jis nelyg ilgalaikis, sekinantis jaudrinimasis tris dienas svaiginantis baltu portveinu – šleikščiai saldus ir veiksmingas.

[*Soul* džiazo] muziką visiškai persmelkė bliuzas; ji pabrėžė ritmą, žmonės pagal ją šoko. Šiuos bruožus prislopino ir galiausiai atmetė nauja popdžiazo rūšis – *fusion* muzika, atsiradusi dėl anų stilių nuosmukio.

Kadangi septintojo dešimtmečio pabaigoje Mileso Daviso muzika suprastėjo, sumažėjo ir jo įrašų pardavimai. Visa tai vyko tuo metu, kai naujoji

[8] Stanley Crouch, „Play the Right Thing“, *New Republic*, 1990 02 12.

Columbia Records valdyba siekė pakelti pardavimų normas. Daviso šeimininkai pareikalavo: arba jis sukuria hitą, arba... Jis atsakė albumu *Kalės rujoja.*

Apskritai modalinio džiazo tendencijos bei roko ritmika ir buvo tai, ką sulydė *fusion* muzika. Pirmenybė, atiduota šiuolaikinio roko ritmo traukai, o ne solistų akcentavimui, linijų plėtotę supaprastino iki elementariausių atmainų. Todėl tokie bruožai, kaip antai atmosfera, spalva, smulkmeniškas šalutinių detalių varijavimas, tapo svarbiausiomis šios muzikos vertybėmis – puošyba tapo jos esme.[...] Kurti nuoseklią muzikinę liniją pasidarė visai nebūtina.[9]

JOHN LITWEILER

Sprendžiant vien iš pirmo žvilgsnio nesuprantama, kodėl *fusion* muzika būtų galėjusi nenusisekti. Juk džiazas visada sugebėjo surinkti, suimti į save ir pasinaudoti kone viskuo, kas perspektyvu ir populiaru. [...]

Ir vis dėlto nemanau, kad *fusion* džiazas būtų išties nusisekęs [...]: džiazo ritmas veda į priekį; jis veikia taip, kad sustiprintų visiškai nesustabdomą šios muzikos įsismarkavimą: džiazas kažkur *juda.* O roko ritmas dažniausiai tūpteli ir atšoka vienoje vietoje – visai kaip šiųdieniai vaikai šokių salėje. Rokas kažkur *stovi.* Kalbant apie tą patį labiau techniniu aspektu: „džiazo aštuntinės", džiazinė „triolių pulsacija" *fusion* muzikoje retenybė, o tais atvejais, kai ji čia pasigirsta, gali skambėti kaip kažkas keisto, netinkamo. [...]

Mileso Daviso atžvilgiu turbūt galėčiau sau leisti būti lygiai stačiokiškas ir atviras, koks paprastai būna jis visa ko ir visų atžvilgiu. Kai paskutinį kartą klausiausi Mileso Daviso, jis stypinėjo po sceną apsirengęs kažkuo panašiu į Halloweeno baidyklės kostiumo drapanas, išpūsdamas saujelę gailių garsų. [...]

Davisas visuomet buvo vienas iš tų muzikantų, kurie net iš žinomos medžiagos geba pasiūlyti kažką gaivaus, priverčiant tuo tarpu pamiršti viską, ką apie jį žinojai anksčiau. Tąvakar visa, ką išgirdau, privertė nuostabią jo praeitį prisiminti su skausmu.[10]

MARTIN WILLIAMS

[9] John Litweiler, *The Freedom Principle: Jazz after 1958*, New York: Da Capo, 1984, p. 126–27, 222–223, 227.

[10] Martin Williams, *Jazz in Its Time*, New York: Oxford University Press, 1989, p. 47–49.

> Milesui Davisui galėtume priskirti *fusion* stiliaus pagrindinės srovės kaip pseudodžiazo mados sukūrimo nuopelnus. Jo albumo *Kalės rujoja* laikų ir vėlesnės grupės tapo *fusion* muzikos „Kas yra Kas". [...]
>
> Tačiau *fusion* džiazo epocha buvo tokia ultramadinga, įnoringa ir trumpalaikė, kad buvo galima labai aiškiai užfiksuoti jos atoslūgį. [...]
>
> Smunkant *fusion* stiliaus madai, regis, vėl pabudo neobibopo (*neo-BeBop*) balsas. [...] Man tai atrodė teigiamas simptomas, konkretus įrodymas, kad, nepaisant didžiulės visaapimančios mados, kokia tapo keli nuotaiką keliančios naujojo stiliaus muzikos albumus išleidę geriausi mūsų muzikantai ir grupės, *fusion* stilius negalėjo ištrinti gilesnių muzikos tradicijų.[11]
>
> AMIRI BARAKA

Kas graužia šiuos žmones? Akivaizdu, kad suinstitutinto džiazo kanono galia juos verčia atmesti Mileso Daviso albumų *Tylomis*, *Kalės rujoja* ir vėlesniųjų inovacijas. Pacitavau keturis geriausiai rašančius autorius, atstovaujančius plačiam džiazo kritikos atmainų spektrui: Litweilerio linkmė – akademinė ir muzikologinė, Crouchas ir Williamsas – žurnalistai, rašantys vienas iš juodųjų, kitas – iš baltųjų perspektyvos. Ir Baraka – anksčiau buvęs vietine kalba grįsto teoretizavimo šauklys, netikėtai atsidūręs šioje draugėje – klausiantis ir poetiškas, pastaruosius tris dešimtmečius bene įžvalgiausias ir originaliausias balsas iš bylojančių apie afroamerikiečių muziką. Nors visų keturių kritikų metodai skirtingi, visi jie sugeba girdėti Daviso *fusion* muziką tik lygindami ją su džiazu, koks jis buvo iki *fusion* (ir koks jis kiek vėliau tapo kai kurių neobibopo džiazmenų dėka). Regis, šių kritikų nejaudina tiek šiapus, tiek anapus „grynojo" džiazo sienų skambančių balsų (iš jų Davisas apie 1970-uosius kūrė naujus stilius) dialogas – nei kaip muzikinis, nei kaip kultūrinis reiškinys. Toli gražu. Priešingai – jie girdi vien nukrypimą nuo jų pačių sudaryto džiazo tradicijos kanono. Ir kartais iš aštraus tono aiškėja, kad šis nukrypimas jiems skamba kaip išdavystė.

Verta stabtelėti ir patyrinėti šių pasmerkimų retoriką (ir daugelio kitų, mat *fusion* muzikos kritikoje anksčiau cituotos nuomonės nėra išimtis). Pirmiausia, tai *nesaties* retorika – nesaties, žinoma, įsivaizduojamos sykiu su tuo, kad ankstesnis džiazas apibrėžiamas kaip *esatis*. Ši retorika paprastai pasitelkiama nusakant muzikinius *fusion* stilių bruožus. Antai Litweileris mano, jog albume

[11] [LeRoi Jones] Amiri Baraka, „Where's the Music Going and Why?", with Amina Baraka, in *The Music: Reflections on Jazz and Blues*, New York: William Morrow, 1987, p. 178.

Tylomis solo epizodai yra išsklaidyti (palyginti su kuo? kokiais kitais solo?); apskritai *fusion* muzika stokojanti „nuoseklios plėtotės" ir melodinio „rišlumo" (kieno plėtotės? kokio rišlumo?). Williamsas, savo ruožtu, *fusion* muzikoje pasigenda „džiazo aštuntinių", nelygių ir sinkopuotų aštuntinių, kuriomis garsėjo daugelis ankstesnių džiazo atmainų – Williamsui jos, matyt, yra visos galimos muzikos, kuri būtų verta džiazo vardo, *sine qua non**. (Turbūt neverta aptarinėti Williamso įvesto „vertingo" ritmų skyrimo į „kažkur einantį" ir „kažkur stovintį", kuriuo atsainiai atmetama roko muzika.) Čia veikiama taip: viena muzika supeikiama dėl kitokiai muzikai būdingų bruožų stokos, nors tos dvi muzikos buvo sumanytos skirtingomis kultūrinėmis aplinkybėmis. Muzikologijoje tokia strategija įprasta – prisiminkime tebesitęsiantį Verdi operų nuvertinimą jas lyginant su Wagnerio operomis. Tačiau būdama įprasta ši strategija nepasidaro labiau teisėta. Ji įgyja vien teleologijos alogiškumo, o ne pagrįstumo, ypač tuo atveju, kai privilegijuotasis stilius atsirado pirma atstumtojo ir net paveikė paskesnįjį.

Daviso *fusion* stiliai pasmerkiami pasitelkiant ir sudėtingą *transgresijos* retoriką, o ja įgeliama net giliau nei pajėgtų nesaties retorika. Kiekvienas autorius įžvelgia vis kitus peržengimus. Kartais tai asmeninės elgsenos dalykai: anksčiau cituoti Williamso žodžiai leidžia nujausti jo antipatiją naujojo Daviso koncertinio įvaizdžio atžvilgiu, o panašiame aprašyme, kuriuo Crouchas pradeda savo apybraižą, antipatija sustiprėja iki teisuoliško bjaurėjimosi. Negana to, Crouchas taip pat ypač griežtas asmeninėms Daviso keistenybėms, nors, keistas dalykas, šiuo savo kritikavimu jis, rodos, tesiekia sustiprinti savo argumentus prieš jo niekinamą vėlyvąją Daviso muziką. Gyvenimo stiliaus kritika prislopsta ar visiškai išnyksta, kai Crouchas pagarbiai nagrinėja tokius kūrinius kaip 1954-ųjų Daviso džiazo sesijos su Theloniousu Monku ar Miltu Jacksonu – nelyg šeštajame dešimtmetyje Davisas būtų geriau elgęsis su moterimis ar vartojęs mažiau narkotikų nei 1970-aisiais ar 1985-aisiais.

Komerciškumas yra be išlygų dažniausiai minima Daviso *fusion* muzikos transgresija. Anksčiau cituoti autoriai ir daugelis kitų kaltina Davisą parsidavus *Kalės rujoja* ir vėlesniais albumais, sulaužius pylimą, skiriantį džiazo meno integralumą ir sąvadautojiškas popmuzikos vertybes. *Fusion* stilius, rašo Baraka (o kiti autoriai jam antrina), daugiausia buvo „muzika dėl pinigų"[12]; iš tikrųjų

* (Sąlyga,) be kurios neįmanoma (ką pradėti) (*lot.*).

[12] [LeRoi Jones] Amiri Baraka, „Where's the Music Going and Why?", p. 177.

vien tai, kad albumas *Kalės rujoja* buvo masiškai išparduotas, kai kuriems autoriams leido jį nuteisti be tyrimo, nekreipiant dėmesio į menines pastangas, kuriomis albumas buvo sukurtas. Toks požiūris visų pirma rodo psichologinį naivumą ir pasiekia ypač žemą lygį Litweilerio pasakojime, neva Davisas atsižvelgęs į šeimininko užsakymus. Matysime, kad net apytikriai įvertintas Daviso psichikos ambivalentiškumas kreipia prie gerokai sudėtingesnių pasakojimų nei Litweilerio pasiūlytasis.

Antra, *fusion* džiazo pasmerkimas dėl jo komercinės sėkmės iš esmės neįvertina Davisą paveikusios popmuzikos tradicijos gyvybingumo, subtilumo ir išraiškingumo. Tai viso labo antipopulistinis šovinizmas, nepriimtiną nuostatą „gera, kas perkama" pakeitęs priešingu ir taip pat nepriimtinu požiūriu „kas perkama, turi būti bloga".

Galop komercinio *fusion* ir nekomercinio ankstesniojo džiazo supriešinimas yra tiesiog grynas ir paprastas elitarizmas, snobiškas istorijos iškraipymas, būdingas džiazo puristams, mėginantiems apsaugoti branginamus klasikus nuo nešvaraus turgaus, kur visais laikais buvo deramasi dėl kultūros dalykų. Tokio požiūrio šalininkams derėtų darsyk perskaityti Ralpho Ellisono recenziją knygai *Bliuzo žmonės*, kurioje jis primena Barakai, kad ir pats „Paukštis" [Charlie Parker] bei kiti pirmieji boperiai, tie *ne plus ultra** daugumai rašančiųjų apie pašvęstojo džiazo intelektualizmą, „siekė [...] naujai įpavidalinti pramogą, kas leistų priimtina kaina dalyvauti pramogų rinkoje"[13]. Arba jiems derėtų perskaityti šiuolaikines nehagiografines** muzikos istorijas, kuriose Beethovenas nutveriamas įkyriai siūlęs pirkti tą patį savo opusą trims skirtingiems leidėjams, arba Mozartas (deja, nepataisomai stokojęs verslininko nuovokos) baudęsis gerai pasiplėšti pinigo iš vieno ar kito muzikos verslo. Kad muzika buvo kuriama siekiant amžinojo genialumo ir nekreipiant dėmesio į rinką – tai mitas, kurį sukūrė europietiškas romantizmas ir palaikė svarbiausias jo palikuonis – modernizmas.

Dar vienas, jau paskutinis *fusion* muzikai priskiriamas peržengimas, erzinantis Baraką ir ypač Crouchą: tai peržengimas ribų, kuriose įsitenka etniniu

* Dar toliau ne(įmanoma) (*lot.*). Šis posakis dažniausiai vartojamas apibūdinant geriausią iš geriausių, neprilygstamą tobulumą.

[13] Ralph Ellison, „Blues People", in Kimberly W. Benston, ed., *Imamu Amiri Baraka (LeRoi Jones): A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1978, p. 59.

** Hagiografija (gr. *hagios* – „šventas" + *graphio* – „rašau") krikščionių religinėje literatūroje – šventųjų gyvenimo aprašymai. Čia ši sąvoka vartojama idealizuojančios biografijos prasme.

požiūriu gryna raiška. Baraka nekaltina etniniu mišrumu pirmųjų Daviso *fusion* stiliaus albumų, bent jau nedaugžodžiauja šiuo klausimu. Tačiau vėlesnę, aštuntojo dešimtmečio pabaigos ir devintojo pradžios *fusion* muziką jis iš tikrųjų vertina kaip vieną iš „*nusielinimo* (*desouling*) proceso"* aspektų – jį vykdžiusi korporacinė valstybė nubalino ankstesnę autentišką juodųjų raišką[14]; kartais, kaip anksčiau pateiktoje citatoje, Baraka pavaizduoja visą *fusion* muziką kaip apgailėtiną nukrypimą nuo juodųjų džiazo „pagrindinės srovės" tradicijų.

Crouchas dar radikalesnis. Jis užsimoja įvertinti visą džiazą juodųjų purizmo matuokliu. Toks požiūris galėjo sukelti vien rimtas abejones tuo, ką muzikoje pasiekė Davisas, nes jo muzikos gyvybingumo šaltinis visuomet buvo įsisukimo į tarpetninį muzikinį dialogą keliamas jaudulys. Reikia pripažinti, kad Crouchas bent jau nuosekliai atmeta labiausiai dialogiškus iš Daviso propaguojamų stilių. Jo nuomone, garsiosios 1948-1950-ųjų būsimo albumo *Vėsos gimimas* (*Birth of the Cool*)** sesijos yra „ne aukščiau televizijos scenarijų elementoriaus lygio", „išsižadėjusios afroamerikiečių garso ir ritmo traktuotės"[15]. Vėlesnį bendradarbiavimą su Gilu Evansu jis suvokia kaip ženklą, kad Davisas susiviliojo „pastelinėmis europietiškų spalvų versijomis"; jo žodžiais, „vertę joms suteikia [...] afroamerikietiškos dimensijos, nuolat esančios ten, kur yra Daviso pūstukas, kvėpavimas, aplikatūra"[16]. Be to, aišku, jis laiko Daviso *fusion* muziką visišku parsidavimu (baltajai) korporatyvinei Amerikai, „kvailių aukso iš rokenrolo" gavyba[17]. Croucho tekstuose Daviso polinkis išsižadėti savo etninės kilmės – juodaodiškumo – podraug su kitomis asmeninėmis silpnybėmis privedę Davisą prie biblinio masto moralinio žlugimo: Croucho žodžiais, Davisas „neteko malonės", jam reikėtų „atlikti išpažintį ir gauti sielai išrišimą"[18].



* „*Desouling*" (*angl.*) reiškia nusielinimą ir sykiu nunegrinimą, nes „*soul*" (*angl.*) – ir siela, ir negrų muzikos atmaina.

[14] Žr. [LeRoi Jones] Amiri Baraka, „The Phenomenon of *Soul* in African-American Music", with Amina Baraka, in *The Music: Reflections on Jazz and Blues*, New York: William Morrow, p. 274.

** Šis albumas davė pavadinimą visam *cool* džiazo stiliui.

[15] Crouch, „Play the Right Thing", *New Republic*, 1990 02 12.

[16] Ibid., p. 34.

[17] Ibid., p.30.

[18] Ibid.

Esama ir labiau įtikinamo Daviso *fusion* muzikos aiškinimo: tam reikia pripažinti, kad ypatingas 1969–1974 metų ir paskesnių Daviso muzikinių ieškojimų išraiškingumas kilo iš drąsiai mezgamo dialogo tarp jo kilmės bei išsilavinimo ir apsupties kraštybių. Kitaip tariant, tai minėto laikotarpio Daviso muzikos Į(si)reikšminimo galios pripažinimas. Šio aiškinimo patikimumą sustiprina paties Daviso pastabos dėl savosios *fusion* ir kitokios muzikos. Pastaraisiais metais tokį supratimą nužymėjo du iškilūs afroamerikiečių kilmės kritikai – Gregas Tate'as ir (kad ir kaip keista, vėl sugrįžtame prie šios pavardės) Amiri Baraka. Žurnale *Down Beat* publikuotame dviejų dalių straipsnyje „Elektrinis Milesas (The Electric Miles)" išdėstyta Tate'o pozicija svarbi dėl dviejų priežasčių: pirma, dėl jautrumo naujiesiems Daviso stiliams ir jų popmuzikos elementams; antra, dėl to, kad jau ankstesniuose savo straipsniuose su akademiniais priėjimais nesusijęs Tate'as pasirodė esąs juodųjų dialektu grįstos kritinės teorijos gynėjas[19]. O Barakos požiūris rodo, kad šis autorius pradėjo giliau suprasti *fusion* muziką ir ėmėsi rimtai tirti tas Daviso muzikos tendencijas, kurios iš esmės prieštaravo paties Barakos atstovaujamam Juodųjų Estetikos Sąjūdžiui (*Black Aesthetic* [*Movement*]); šitai rodo jo kritinę teoriją esant sveiką, našią, nesupaprastintą ir giliai savikritišką. Naujasis Barakos požiūris pirmąkart atsiskleidė 1985-aisiais *New York Times* parašytoje jaudinančioje biografinėje Daviso apybraižoje, jis išplėtotas 1987-aisiais publikuotame papildytame šios esė variante. Šis paskesnis variantas vertintinas kaip vienas psichologiškai nuovokiausių rašinių apie Davisą.

> Baltieji muzikantai persimokę, o juodieji muzikantai neišsimokslinę. Reikia abu sumaišyti. Juodojo išgaunamas skambesys savitas, tačiau jei nori kūrinį sugroti tiksliai, įvesk baltąjį – bus grojama aiškiai, o sykiu pelnysi nuojautą bei faktūrinę įvairovę – aukštyn, žemyn, aplink, kvailai, neteisingai, lėtai, greitai, – tik turėsi daugiau padirbėti. Esama smagiai grojančių baltųjų muzikantų, tačiau išėjusiam klasikinę muzikavimo mokyklą vis dar reikia išmokti groti komunikuojančią muziką.[20]
>
> MILES DAVIS

[19] Apie jo pastabas žr. Gates, Jr., „Canon-Formation, Literature History, and the Afro-American Tradition: From the Seen to the Told", in Houston A. Barker, Jr., Patricia Redmond, eds., *Afro-American Literary Study in the 1990s*, Chicago: University of Chicago Press, p. 21, 27–28.

[20] Cit. pagal Amiri Baraka, „Miles Davis: 'One of the Great Mother Fuckers': P. J. Jones in Conversation", with Amina Baraka, in *The Music: Reflection on Jazz and Blues*, New York: William Morrow, p. 295. Tai perdirbtas teksto „Miles Davis" (*New York Times*, 1985 06 16) variantas.

> Kaip ir visa afroamerikiečių kultūra, Mileso Daviso muzika radosi kaip konkretus afroamerikiečių gyvenimo ligi šiol labai segreguotose juodųjų bendruomenėse atspindys ir suvokimas. Tačiau muzika, kaip ir Milesas, visapusiškai veikia visuomenę ir visą ją – o taip pat ir save – perkeičia.

> Mišrios rasinės sudėties grupės Milesui nėra naujas dalykas. Tad šnekos, kad pinigai buvę pagrindinė paskata Milesui panaudoti baltuosius muzikantus, iš tikrųjų neįtikina. Nors man asmeniškai atrodo, kad Milesas visada tiksliai žino, ką darąs su muzika: su forma ir turiniu, įvaizdžiu ir esme.
>
> Tame sumaišyme esama kažko, ką Milesas *nori*, kad mes išgirstume. Turbūt jame esama ir šiek tiek komerciškumo, tačiau sykiu tai socialinis ir estetinis reiškinys.

> Milesui būdinga nepaprasta kompetencija ir gebėjimas sugriebti dvi (socialines) muzikos sampratas ir išlaikyti jų pusiausvyrą bei išreikšti kaip (dvipusę) bendrą estetiką. [...] Dar iki albumo *Milesas priešaky* (*Miles Ahead*) Milesas pakankamai perprato amerikiečių estetinį skonį, tad įstengė pasireikšti tokiu *cool* stiliumi, kuris buvo tikrai *populiarus*, o jo afroamerikietiški akcentai buvo ne kontrastuojantys nerimas ir įtampa, bet santūrus jausmingumas![21]
>
> AMIRI BARAKA

Už nuolatinio Mileso Daviso kalbėjimo stereotipais apie baltuosius ir juoduosius muzikantus, už daugelį metų reikštų etniškumo apibendrinimų slypi stiprus susidomėjimas *skirtumu*. Kaltinimus atviru rasizmu jam bet kada nesunku paneigti: 1948-aisiais pradėjęs bendradarbiauti su Gilu Evansu ir vėliau Davisas savo grupėse dažniau muzikuodavo kartu su baltaisiais muzikantais, nei be jų. Tačiau čia svarstoma ne paprastojo rasizmo problema. Priešingai – tai, kad Davisas daugelį metų primygtinai prilygina muzikinius skirtumus etniniams skirtumams, rodo, jog jis jautėsi pašauktas skirtingais būdais siekti įvairiapusio muzikinio bendradarbiavimo. Jis norėjo, kad visi mes – baltieji ir juodieji – išgirstume kažką, kas iš tikrųjų esti tame *sumaišyme*. Turbūt labiau nei kuris kitas šių laikų muzikantas Davisas šį stilistinį, kultūrinį ir etninį sumaišymą pavertė pagrindine savo muzikos medžiaga.

[21] Amiri Baraka, „Miles Davis: 'One of the Great Mother Fuckers'", p. 289–290, 294, 304.

Nesunku suvokti, kad Daviso muzikoje išreiškiamas skirtumas atspindi dvilypę jo paties padėtį: viena vertus, būdamas marginalas (tokį statusą jam, kaip spalvotajam, skyrė baltoji Amerika), jis, kita vertus, augo apsuptas viduriniosios ar aukštesniosios vidurinės klasės prabangos. Jo vertybes formavo du vienas kitam prieštaraujantys statusai: etninio beteisio ir turinčiojo ekonominę galią. Tai pirmas Daviso patirtas sumaišymas. Jam augant, tokia mišri padėtis skatino du vienas kitam prieštaraujančius pranešimus. Nuo pat pradžių jo situaciją apibrėžė buvimas *tarp*: tarp vyraujančių, Amerikoje istoriškai baltiesiems priskiriamų buržuazinių aspiracijų ir jas papildančios, marginalizuotam etnosui atstovaujančios išdidžios ir piktos asmenybės.

Turėdamas palyginti saugią, dargi privilegijuotą ekonominę padėtį, savo kilme jis skyrėsi nuo daugumos ankstesnių džiazo didžiūnų. Kaip jį turėjo priimti Mintono klubo* bibopo atlikėjai – Parkeris, Gillespie's ir kiti – 1944-aisiais, jam pirmąkart atvykus į Niujorką? Ne pagal metus subrendusį aštuoniolikmetį, priimtą į Juilliardo mokyklą ir dosniai remiamą tėvo? (Parkeris, šiaip ar taip, buvo ne iš tų, kurie dovanotam arkliui žiūri į dantis: jis kaipmat persikraustė į Daviso išsinuomotus apartamentus.) Tačiau kaip – bendresne prasme – jo turtas atskyrė jį nuo tų pačių jo dievinamų muzikantų? O vėliau, ką jam jautė dauguma artimų kolegų, kovoję, kaip ir jis, su priklausomybe narkotikams, tačiau neturėję juos paremiančio tėvo ir trijų šimtų akrų ūkio, į kurį būtų galėję pasitraukti nuo jos gydydamiesi? Retam iš jų taip pasisekė. Penktuoju ir šeštuoju dešimtmečiais Daviso šeimos turtai buvo tiesiog nebūdingas juodajam – ar galbūt bet kuriam kitam – džiazo muzikantui dalykas.

Neseniai išleistuose Daviso atsiminimuose *Milesas: autobiografija* (*Miles: The Autobiography*, 1989) nedaug sužinosime apie skirtumą ir distanciją, regis, lėmusius jo santykius su bibopo korifėjais, o vėliau ir su dauguma juodųjų kolegų. Davisas aprašo, kaip buvo jų priimtas – tai buvusi menininkų konkurencija dėl pripažinimo, kartais peraugdavusi į draugystę. Tačiau peršasi mintis, kad dėl skirtingos turtinės padėties Daviso ir tokių muzikantų kaip Parkeris emociniai ryšiai turėję būti abipusiai dviprasmiški. Šis ambivalentiškumas, manau, netruko pavirsti išskirtiniu Daviso muzikinės individualybės bruožu. Būtent šis sėdinčiojo ant pertvaros, tarp dviejų pasaulių, nerimas visad skatino jį ieš-

* *Minton's Playhouse* barą ir klubą 1938-aisiais Niujorke įkūrė Henry's Mintonas. Pamėgta svingo muzikantų *jam* sesijų vieta, klubas dažnai minimas kaip svarbi bibopo ir vėliau modernaus džiazo raidos terpė.

koti stilių sankirtoje esančių balsų, stilistinių tarpininkavimo formų bei kompromisų tarp savitų kūrybos manierų. Tai ir yra jo ypatingos kompetencijos, kaip puikiai pasakė Baraka, muzikavimu skelbti iškart dvi muzikines/socialines koncepcijas, šaltinis. Toji kompetencija atsiskleidė labai anksti: jau 1948-ųjų pabaigoje, praėjus vos trims metams po pirmųjų įrašų sesijų su Parkeriu, Davisas sekė savo ambivalentiška žvaigžde – kreipė etniniu požiūriu mišrios sudėties nonetą groti naujo *cool* stiliaus muziką; tai buvo ženkli reakcija prieš bibopą. „Mišinys" jau buvo repertuare, jau bepradedąs persmelkti muzikinį Daviso mąstymą.

Taigi vos ne nuo pat pradžių Daviso muzikos laimėjimas buvo nuovokus dialogiškumas, skleidęsis kaip suvoktą skirtumą pabrėžiantis kontrastingų priėjimų ir skambesių lydinys – ir tai turbūt yra esminė paties Daviso individualybės pusė. Žinoma, tai nepaneigia Daviso muzikos juodumo, t. y. jos ištakų, nes ji, Barakos žodžiais, „[atsirado] kaip konkretus afroamerikiečių gyvenimo atspindys ir suvokimas"; priešingai, jo muzikos dialogiškumas veikiau patvirtina, kokia plati afroamerikietiškų savivokų įvairovė. Štai kaip Baraka apibendrina: „Milesas buvo priimtas į Juilliardą. Mileso tėvas buvo pasiturintis žemvaldys ir dantistas. Visa tai atsispindi jo gyvenime ir, tam tikra bendriausia prasme, jo mene"[22]. („Tačiau Milesas tebėra susijęs su bliuzu", tęsia mintį Baraka; prie šio teiginio netrukus grįšiu.) Aišku, afroamerikiečių gyvenimą Davisas suvokė kitaip nei Parkeris, kaip kad skirtingai jį suvokti turėjo ir Armstrongas, Jelly's Roll Mortonas ar Leadbelly's. Kalbant apie Daviso suvokimą, tai buvo tam tikros visiškai apibrėžtos matricos – jo jaunystei būdingų etninės marginalizacijos ir ekonominio gerbūvio – padarinys. Perėjęs per unikalų laužiantįjį Daviso psichikos objektyvą, šis kultūrinis ambivalentiškumas išaugo į pajėgų susintetinti Į(si)reikšminantį balsą. Iš ambivalentiškumo – arba, tiksliau, daugiavalentiškumo – radosi dialogas.

1969–1974 metų Daviso *fusion* muzika yra šio dialogo kulminacija, logiškas poreikio tarpininkauti rezultatas, matomas visoje jo muzikinių ieškojimų raidoje: tiek *cool* stiliuje, tiek vėliau bendradarbiaujant su Gilu Evansu ir jo orkestru arba atpalaiduojančiuose Daviso bliuzuose – išskirtiniame kūrybiniame bendradarbiavime su Billu Evansu, Johnu Coltrane'u ir Cannonballu Adderley'umi 6-ojo dešimtmečio pabaigoje. Kaip visuma, Daviso *fusion* muzika yra tarsi lydomasis katilas, kuriame iš savosios (mūsų) fragmentiškos ir svaiginamai margos

[22] Baraka, „Miles Davis: 'One of the Great Mother Fuckers'", p. 306.

muzikinės aplinkos jis suplakė nuolat kintantį ingredientų mišinį. Nuo albumo *Tylomis* (1969-ųjų vasaris) – o gal net nuo *Kilimandžaro merginų* (*Filles de Kilimanjaro*) įrašymo sesijų (1968-ųjų birželis ir rugsėjis) – bei visų paskesnių, vis labiau mėgaujantis ir atsipalaiduojant, į esamą mišinį buvo pridedama vis naujų ingredientų[23]. Kartais naujieji ingredientai tarytum negalėdavo sėkmingai susiplakti ankstesniame mišinyje ir pasklisdavo jo paviršiumi tarsi aliejus vandeniu. Tačiau dažniausiai Davisui pasisekdavo naujuosius elementus ištirpdyti senuose ir sukurti originalų bei veiksmingą viralą. Senieji ingredientai veik niekuomet nebūna išmesti kaip netinkami. Chemiškai perkeisti naujųjų, galbūt net neatpažįstamai, jie vis dėlto išlieka ir įneša savo dalį į naująjį mišinį.

Fusion muzikos kaip visumos mestas iššūkis ankstesniojo džiazo „tiesoms" yra toks įnirtingas, jog jam prilygsta nebent kai kas iš 7-ojo dešimtmečio pradžios bei vidurio *free* džiazo. Garsioji (džiazo puristų išgarsinta) išplėstinė ritmo grupė, arba „apačia" (albume *Kalės rujoja* ritminiais joje grojo dešimt muzikantų – trys būgnininkai, perkusininkas, trys atlikėjai elektriniais klavišiniais ir muzikantai, grojantys elektrine ir bosine gitaromis bei kontrabosu), *fusion* muzikoje nebeatlieka vieno vaidmens: tradicinio atramos vaidmens, kaip postbopo (*post-bop*) džiazo ansambliuose, arba soluojančiojo, kaip kartais būna *free* džiaze. Ritmo grupė („apačia") *fusion* džiaze dažniausiai atlieka išsyk abu minėtus vaidmenis. Tai tankus kelių solistų voratinklis, jau visiškai nebepajungtas soluojantiems aukštiesiems balsams; ir sykiu nepaliaujamais *ostinato* ritmo grupė sukelia statiškų pasikartojančių harmonijų įspūdį, šitaip grįsdama tvirtą pamatą metrinei struktūrai, nusižiūrėtai iš tokių šaltinių kaip Afrikos bei Brazilijos poliritmija ir Jameso Browno stiliaus ritmenbliuzas.

Retsykiais šių dviejų vaidmenų pusiausvyra pažeidžiama, ir „apačia" svinguoja kurio nors pusėn. Kai Daviso *fusion* stilius būna artimesnis ankstesniojo džiazo formoms, pavyzdžiui, daugumoje albumo *Sankryžoje* (*On the Corner*, 1972) kūrinių, tuomet „apačia" tėra sudėtinga ritminė paspara vienas po kito einančių aukštutinių balsų solo sekoms. Jo *fusion* stiliui paprastai būdingi – ir tuo, aišku, jis skiriasi nuo ankstesniojo džiazo – ritminės gitaros *funky* stiliaus rifai ir perkusinių poliritmai, kuriuos suvaldo nuolatinė ritminė pulsacija. Kitais atvejais pamatinis ritmas išvirsta į ametrišką viso kolektyvo solavimą, kaip antai pasikartojantys trimito pasažai titulinėje albumo *Kalės rujoja* kompozicijoje.

[23] Čia ir žemiau sesijų datos minimos pagal Jack Chambers, *Milestones: The Music and Times of Miles Davis*, 2 vols., New York: William Morrow, 1983–1985.

Labiausiai intriguojantys yra tie momentai, kai soluojantys balsai ir ritminė apačia kone pasikeičia tradiciniais vaidmenimis: tai ypač gerai girdėti albume *Kalės rujoja* ir kiek vėliau įgrotuose kituose kūriniuose (pvz., įtrauktuose į rinkinį *Linksmybės* (*Big Fun*)). Tokiuose pasažuose Davisas, galbūt kartu su Wayne'u Shorteriu (sopraninis saksofonas) ar Bennie'u Maupinu (bosinis klarnetas), nuolat kartoja vieną melodijos fragmentą, minimaliai jį varijuodami, ir tai paradoksaliai tampa savotiška *cantus firmus* „atrama" kolektyviai improvizuojantiems apatiniams balsams. Kūriniuose, kur nėra metro ar jis nereguliarus (pvz., kompozicijos „Vieniša ugnis (Lonely Fire)" iš albumo *Linksmybės* įžanginėje dalyje), toks *cantus firmus* pavidalo rifas yra ne vien struktūrinė atrama – jis sykiu nukreipia dėmesį į sudėtingą apie jį ir žemesniame registre vykstančio kolektyvinio solavimo audinį (kompozicijoje „Vieniša ugnis" šį audinį supina elektrinė bosinė gitara, elektriniai fortepijonai, sitaras ir daugybė perkusinių). Pasekmė – savotiškas viršaus ir apačios funkcijų apvertimas. Kita vertus, kai *cantus firmus* technika panaudojama esant aiškiam metrui, tiek apačia, tiek viršus gali atlikti tradicinį ritmo grupės vaidmenį; tačiau Daviso kartojamas rifas yra ramstis, leidžiantis atskiriems žemo registro instrumentams nukrypti nuo atramos vaidmens ir įsigeidus pakilti soluojančiojo skrydžiui.

Apskritai funkcinis ritmo grupės laisvumas ir yra būtent tai, ką girdi Gregas Tate'as, aprašinėdamas Herbie Hancocką albume [*Paskyrimas*] *Jackui Johnsonui* ([*Tribute to*] *Jack Johnson*) – „improvizuojantį elektriniais klavišiniais taip, tarsi solo ir ritmo partijos niekuo nesiskirtų"; arba kai jis, kalbėdamas apie kompoziciją „Frelimo kalipsas (Calypso Frelimo)"* iš albumo *Pasipustyk* (*Get Up With It*), apibūdina Peterio Cosey'aus gitarą kaip „antrą Mtume's kongų komplektą, antrą Alo Fosterio lėkščių šuorą, dar vieną nuožmaus būgnijimo – Mileso gnostinių vargonėlių – simuliakrą, dar vieną Lucaso ritminę gitarą ir [...] vieną iš trijų soluojančių balsų"[24]. Kiti ankstyvieji šio daugialypio efekto pavyzdžiai yra „Ispaniška tonacija (Spanish Key)" iš albumo *Kalės rujoja* ir „Didieji lūkesčiai (Great Expectations)" iš *Linksmybių*; ypač įsiklausykime į Johno McLaughlino elektrinę gitarą.

* Frelimo (port. *Frente de Libertação de Moçambique*) – marksistinės pakraipos Mozambiko politinė partija, kovojusi dėl Mozambiko nepriklausomybės ir atėjusi į valdžią 1975 metais. Su Sovietų Sąjunga ir Kuba artimus ryšius palaikiusi Frelimo aktyviai dalyvavo politiniuose Afrikos procesuose. Milesas Davisas dedikavo kompoziciją „Frelimo kalipsas" Angolos išsilaisvinimo judėjimui.

[24] Greg Tate, „The Electric Miles", Part 2, *Down Beat*, 50, 8, 1983, p. 22–23.

Sakyčiau, pradedant albumu *Kalės rujoja* ir paskesniuose Daviso ansambliuose McLaughlino vaidmuo simbolizavo ne vien *fusion* muzikos ritmo grupės funkcinį lankstumą; jo raiškos diapazonas rodo, kokios įtakos ilgainiui praturtino Daviso *fusion* muziką. Pradėjęs nuo gana tradicinio, Charlie Christianą primenančio lyrinio džiazo gitaros stiliaus, kuris justi albume *Tylomis*, vėliau, dirbdamas su Davisu, McLaughlinas pasuko dviem kryptim. Pirmoji išryškėjusi linkmė – tai sinkopuotas, akcentuojantis silpnąsias takto dalis, kartais su *wah-wah* pedalo efektu ritminės gitaros akompanavimas, turintis daugiau bendra su Jamesui Brownui ir grupei *Sly and Family Stone* būdingais *funky* ritmais, nei su visais ankstesniais džiazo muzikantais. Antra kryptis – tai konkrečiai iš Jimio Hendrixo perimtas psichodelinis, išsklaidytais garsais aukštuosiuose registruose čiužinėjantis ir instrumentą laužantis virtuoziškumas. Šis stilius ėmė formuotis albume *Kalės rujoja* bei ankstyvuosiuose albumo *Linksmybės* įrašuose (visi įrašyti 1969-ųjų pabaigoje), o išsiskleidė pirmosiose 1970-ųjų sesijose įrašytuose kūriniuose: kompozicijoje „Dvyniai/Dvilypis (Gemini/Double Image)", vėliau išleistoje albume *Gyvas blogis* (*Live Evil*)*, kompozicijoje „Pirmyn, Johnai (Go Ahead John)" iš albumo *Linksmybės* (čia McLaughlino *funky* stiliaus akompanavimas taip pat aiškiai girdėti) ir kitose. McLaughlinui palikus grupę, jo stilių tęsė Daviso pasikviesti gitaristai[25]. Įdomiausia, kad aštuntojo dešimtmečio pabaigoje ir pats Davisas perėmė šį stilių: tokiuose kūriniuose kaip „Sivad" ir „Funky Tonk" (abu iš albumo *Gyvas blogis*) grodamas trimitu su surdina ir naudodamas elektrinį stiprintuvą su *wah-wah* pedalu, jis siekė soluoti *acid* roko stiliumi, jungdamas Hendrixo ir McLaughlino skambesį su jam pačiam būdinga artikuliacija, frazavimu bei melodinėmis figūromis.

Elektrifikuotas psichodelinio roko skambesys ir sudėtingi ritminės gitaros *funk* stiliaus užtakčiai – tai tos Daviso *fusion* muzikos naujovės, dėl kurių smarkiausiai sielvartauja džiazo puristai. Platesniu požiūriu jas būtų galima vertinti kaip dar vieną dialoginį žingsnį siekiant tarpetninio skambesio – toks siekis persmelkė visą jo muzikinę karjerą. Šiuo požiūriu Daviso *fusion* muziką labiausiai paveikę muzikantai – tiek Sly**, tiek Hendrixas – buvo tarpininkai tarp dviejų pasaulių. Ankstyvosios Sly muzikos, įgrotos su grupe *Sly and*

* Atlikėjo pomėgį šiframs atspindi palindrominis šio gyvai (*live*) įrašyto albumo pavadinimas bei jo vardą ir pavardę įsimbolinančios kompozicijos „Selim" ir „Sivad".

[25] Ypač gitaristas Cosey; apie jo vaidmenį žr. Greg Tate, „The Electric Miles", p. 23–24.

** Sly arba Sly Stone – multiinstrumentalisto ir grupės *Sly and Family Stone* lyderio Sylvesterio Stewarto pravardė/sceninis pseudonimas.

Family Stone (apytikriai 1967–1969 metais), pasiekimas – tai juodųjų *funk* ir baltųjų kontrkultūros sujungimas į negirdėtą, keistai primenantį iš San Francisko ir kitų įlankos miestų kilusias grupes mišinį. Svilinantis Hendrixo *acid* stiliaus virtuoziškumas plėtojosi pagrečiui, panašia trajektorija. Jis sujungė autentišką bliuzą ir psichodeliką, ir tas susiliejimas daugiausiai sakė viduriniajai klasei, 7-ojo dešimtmečio pabaigos baltųjų publikai – klausytojams, išjudintiems tokių [ansamblio *Beatles*] albumų kaip *Seržanto Pepperio vienišų širdžių klubo orkestras* (*Sgt. Pepper's* [*Lonely Hearts Club Band*]), *Stebuklingas paslapčių kelias* (*Magical Mystery Tour*) bei *Rolling Stones* muzikos, išėjusiems ankstyvąjį psichodelinį grupės *Jefferson Airplain* roką ir *Grateful Dead* grupės *folk-acid* stilių – ši publika jau dairėsi svaigesnės sensacijos. Pakitusiu „išbalintu" roko ir bliuzo mišiniu Hendrixas daugiausia atliepė baltųjų Monterėjaus ir Vudstoko festivalių klausytojų reikmes.

Iškalbinga, kad probėgšmais užsimindamas apie Sly Baraka perpranta, koks svarbus yra Daviso giminingumas „baltųjų arba 'desegreguotam' viduriniosios klasės maištavimui, kurį reprezentuoja Hendrixas". Toks gimininigumas rodo, kad Daviso užimama pozicija nesutampa su visuomenine ir, atitinkamai, muzikine tokių muzikantų kaip Johnas Coltrane'as ir Pharoah Sandersas pozicija, ir kad Milesas veikiau yra „koalicinės politikos, kurią reprezentuoja Panterų judėjimas, o ne kultūrinių nacionalistų atstovaujamo izoliacinio nacionalizmo dalyvis"[26]. Barakos išaiškinimas mums „į temą". Radikalus džiazo elektrifikavimas leido Davisui į džiazą įvesti rokenrolo stilius, o tai jau buvo etnines sienas peržengiančios koalicijos. *Kalės rujoja* albumo *fusion* muzika patraukė didelės auditorijos dėmesį (šiaip ar taip, didelės pagal džiazo kriterijus) – ją sudarė daugiausia drąsūs baltieji rokeriai, trokštantys išmėginti kažką naujo. (Prisipažinsiu, buvau vienas iš jų: džiazroką grojantis neapsiplunksnavęs trimitininkas, sujaudintas *Kalės rujoja* ir ankstesniojo albumo *Tylomis*, kai jie buvo išleisti man pirmuosius metus besimokant koledže; mano paties įsipareigojimą užsiimti Daviso *fusion* muzika paveikė mane suformavusi kultūrinė ir muzikinė patirtis.)

Tačiau dėl tokio tarpetninio dialogo ir koalicinės politikos nederėtų daryti išvados, kad *Kalės rujoja* ir paskesniais albumais Davisas išsižadėjo ar išpardavė juodojo menininko savastį – lygiai kaip Daviso *cool* džiazas ar bendradarbiavimas su Gilu Evansu neduotų pagrindo tokiems Croucho metamiems

[26] Baraka, „Miles Davis: 'One of the Great Mother Fuckers'", p. 309.

kaltinimams. Tiesiog bliuzo persmelkta etninė Daviso savimonė yra sudėtingesnis dalykas, nei Crouchas nori pripažinti. Visuose Croucho supeiktuose stiliuose savitas bliuzo ataidas tebėra Daviso muzikinių pasiekimų šerdis – tai lygiai aišku albume *Kalės rujoja*, kiek ir albume *Vėsos gimimas*. Barakos žodžiais tariant, jis tebėra prisirišęs prie bliuzo. Daviso trimito įnašas *fusion* kūriniuose įvairuoja nuo minimalistinės kalbėsenos, į kurią jis ypač kreipė ankstyvuosiuose *fusion* kūriniuose (siekdamas, mano galva, išvalyti savo stilių nuo postbopo frazuotės, išlikusios, kartais nederamai, *Kilimandžaro merginų* muzikoje), iki išplėtotų virtuozo atakų. Tačiau visi jo *fusion* kūriniai gieda bliuzą, jo melodijos visąlaik sukasi apie žemą septintą laipsnį ar subtiliai žaidžia žemo ir natūralaus trečio laipsnių mirgėjimu. Sakyčiau, čia Davisas komunikuoja bliuzą aiškiau nei daugelyje kitų savo stilių; Tate'as teisus sakydamas, kad Davisas pasuko nuo „postbopo modernizmo" prie *funky fusion*, „nes jam nusibodo žaisti su kvantine mechanika, ir jis vėl panoro groti bliuzą"[27].

Bliuziškoji Daviso *fusion* muzika *svinguoja* vien jam būdinga maniera: miglota, šelmiška, motyvuota klausytojo nuojautos, retsykiais kone atsainia, kartais kandžiai iškošiama, visada iš širdies. Tik paklausykite, kaip jis groja nesudėtingus derminius perėjimus kompozicijoje „Šš/Tyliai" iš albumo *Tylomis*, arba kaip pakartoja (ir kartais transponuoja) perėjimo iš pirmojo į pažemintą septintąjį laipsnį rifą – šios figūros kartojimas ir yra svarbiausias jo vaidmuo kūrinyje „Ispaniška tonacija". Net iš tokios paprastos muzikinės medžiagos matyti, kaip savitai ir laisvai Davisas traktuoja garso aukštį, tembrą ir artikuliaciją – pradedant Armstrongu, tuo pasižymėjo visi didieji džiazo trimitininkai. Būtent šis techninis laisvumas sukuria tai, ką Crouchas vadina „afroamerikietiškomis" Daviso pūstuko technikos, kvėpavimo ir aplikatūros „dimensijomis". Iš jų matyti, kokią techninę revoliuciją įvykdė juodieji amerikiečiai trimitininkai – revoliuciją, nuverčiant oficiozinį Jeano Baptiste'o Arbano metodą bei karišką Viktorijos epochos kornetininkų virtuozų preciziką ir išplečiant šio instrumento išraiškos galimybes. Kalbant apie Davisą, jo vaizduotė tokia galinga, jog įstengia įtikinti net reikšdamasi jį išgarsinusiomis šaižiomis ir neapibrėžtomis natomis.

Taigi Daviso *fusion* muzika dialogiška daugeliu aspektų. Ši muzika atvėrė kelius komunikuoti tradiciniam džiazui (kurio pagrindas bliuzas, o varomoji jėga – improvizacija) iš vienos pusės ir ritmenbliuzui, *funk* bei baltųjų *acid*

[27] Greg Tate, „The Electric Miles", Part 1, *Down Beat*, 50, 7, 1983, p. 18.

rokui – iš kitos. Šie komunikacijos kanalai praturtėjo tuo labiau, kai prie jų prisijungę nedžiazo muzikantai galiausiai taip pat buvo įkurdinti bliuzo teritorijoje. Dar vienas *fusion* muzikos dialogiškumo aspektas – nepaprastai laisvas apsikeitimas replikomis ansamblio viduje, apsikeitimo laisvė, reiškianti, kad sodri apačia ir kiekvienas iš ją sudarančių instrumentų gali soluoti ir *vice versa*. Aišku, šio radikalaus ansamblio demokratizavimo pirmtakų rastume įvairiuose *free* džiazo variantuose; tačiau Daviso muzikoje šio demokratizavimo šaltiniai – dar ir popmuzika, konkrečiai *Sly and Family Stone* grupė, kurios vokalinėse ir instrumentinėse kompozicijose kiekvienas muzikantas yra lygiavertis, ką anksčiau nedažnai galėdavai išgirsti ritmenbliuzo stiliuose. Daviso *fusion* muzikai būdingą daugeriopų improvizacijų demokratizmą paskatino, be kita ko, ir europinio avangardo kryptys: konkrečiai – struktūrinį neapibrėžtumą šiek tiek tyrinėjęs Karlheinzas Stockhausenas, su kurio muzika bei mintimis Davisas susipažino maždaug 1970-aisiais.

Fusion užmezgė dialogą ir kitomis kryptimis. Atsižvelgdamas į daugelį ankstesnių savo patirčių, Davisas į savo *fusion* muzikos albumus sąmoningai įtraukė ne vien Amerikos muziką: tai ir jo ankstyvajai kūrybai (ypač su Gilu Evansu įgrotiems *Ispanijos eskizams* (*Sketches of Spain*)) būdingi ispaniški akcentai, ir jį bei kitus džiazo muzikantus paveikusi bosanova. Tačiau naujuosiuose Daviso mišiniuose muzikiniai skoliniai perdirbami daug radikaliau nei ankstesniuose jo bandymuose, ir tai leidžia vertinti jo *fusion* muziką kaip teisėtą kai kurių šiuolaikinių tarptautinių popmuzikos stilių prototipą. Jo ansambliuose brazilų ir afrikiečių perkusininkų bei indų muzikantų indėlis – ne gatavi stiliai, o veikiau garsinė žaliava. Daugiau pikantiškumo mišiniui.

Net ir tuo atveju, kai pasitelkiamas tam tikras visavertis stilius, jis įdomiai transformuojamas. Įsimenančiame ametriniame „Selim“ iš *Gyvas blogis* (jį aranžavo brazilų muzikantas Hermeto Pascoalas) perimtos sambos ar bosanovos melodinės bei harmoninės moduliacijos, tačiau atsisakyta ryškiausio jų bruožo – ritmikos. Kūrinyje „Maiysha“ (abiejuose albumuose – ir *Pasipustyk*, ir *Agharta*) pirminė – gerai dresuotos sambos – tema sugretinta su svaigiai vežančiu bliuzu, kur viešpatauja gitaristas. Iš to atsirandantis efektas – džerškantis pavarų perjunginėjimas – nuolat pakartojamas (geresniajame) kūrinio variante, įgrotame albumui *Agharta*. Kompozicijoje „Frelimo kalipsas“ kalipso stilius sublimuojamas, iš jo paliktas tik Daviso vargonėliais atliekamas pasikartojantis temos fragmentas – dažniausiai kaip priešpriešа pašėlusiam Mtume's būgnijimui konga. Ši kūrybinė technika, kuriai taip pat būdingos subtilios

pasikartojančios aliuzijos į „sutramdytus“ stilius – įprasta Daviso *fusion* kūriniams. Ją aptiksime jau tokiuose įrašuose kaip „Panelė Mabry (Mademoiselle Mabry)“ iš albumo *Kilimandžaro merginos*, kur ilgą, laisvai plėtojamą temą pertraukinėja dvi kadencinės figūros: viena iš jų – derminė/chromatinė – paimta iš Hendrixo „Vėjas verkia, Marija (The Wind Cries Mary)“ (net kritiškajam Crouchui patiko šis „popmuzikos medžiagos“ „sukilninimas“), o kita – tai klavišiniais skambinama *funk* stilių pranašavusi Joe Zawinulo „Atleisk, atleisk, atleisk (Mercy, Mercy, Mercy)“.

Gal nebus tempte pritempta prielaida, kad pats albumo pavadinimas *Kalės rujoja* (*Bitches Brew*)* signalizuoja dar vieno dialogo pradžią. Tai lygiateisis vyrų ir moterų dialogas, kurį, sprendžiant iš biografijos, Davisui visad buvo ypač sunku palaikyti. Iš pradžių atrodo, kad pavadinimas *Kalės rujoja* tėra žaidimas banaliu kalambūru, kuriuo Davisas žemina moteris – visas moteris. Tačiau įsižiūrėję aptinkame, kad čia trūksta apostrofo ženklo: *Bitches Brew*, o ne *Bitches' Brew*. „*Brew*“ yra veiksmažodis, o ne daiktavardis, taigi pavadinimu nusakoma ne tiek albumo muzika, kiek muzikantai ir muzikavimas kaip veikla. Taigi kalės – „*bitches*“ – tai patys muzikantai; lygiai kaip Į(si)reikšminimo šnekoje „*motherfucker*“ atveju, čia sujungiamos dvi skirtingos kalbinės sritys: „kalės“ kaip pažeminantis epitetas ir „kalės“ kaip susižavėjimą išreiškiantis titulas. Albumo pavadinimu tarsi užsimenama, kad Davisas neryžtingai ėmėsi jame pačiame tūnančios kalės, pripažindamas savo kitoniškumą ir trokšdamas užmegzti su juo prasmingą, garbingą pokalbį. Šis pats giliausias troškimas galbūt apglobia visas kitas jo *fusion* muzikos dialogo ašis: juodąją ir baltąją, amerikietiškąją ir neamerikietiškąją, viršų ir apačią, popmuziką, džiazą ir avangardą.



Keturi *fusion* muzikos pasmerkimai, kuriuos pacitavau šio skirsnio pradžioje, rodo esminius sunkumus, kuriuos mums kelia kultūrinis dialogas. Tie sunkumai tėra mikroskopinė nuolatinės grėsmės, kurią jaučiame atpažinę skirtumą, išraiška. Nepakantumas *fusion* muzikai atspindi diskomfortą, kurį tiek baltiesiems, tiek juodiesiems muzikos kritikams kelia Daviso sukurtas *sumaišymas*. Tai reiškia, kad jie atmeta iškalbingą Daviso Į(si)reikšminimą daugelio jį supančių muzikinių stilių atžvilgiu.

* Albumo pavadinimas kartais verčiamas kaip *Kalių rujojimas* arba *Kalės viralas*.

Apskritai kritikų nepakantumą Davisas sukelia sulaužydamas pernelyg daug sienų, kurias paprastai išstatome klasifikuodami pasaulį ir jį įprasmindami. Tad pacitavau Crouchą, Litweilerį, Williamsą ir Baraką ne tam, kad pasmerkčiau jų požiūrius kaip netipiškai ribotus bei nepakančius, o veikiau tam, kad konkrečia situacija, kai atmetama tam tikra muzika, pailiustruočiau mums visiems būdingą nenorą įsivaizduoti mus supantį pasaulį kaip painų dialogą. Nepasipriešinę šiai antipatijai, tebekonstruosime solipsistines, monologines vertybes ir reikšmes – lygiai kaip anksčiau cituoti *fusion* muzikos įvertinimai.

Šį straipsnį pradėjau Henry'o Louiso Gateso žodžiais: „Visiems, kas nagrinėja juodųjų literatūrą, dera būti komparatyvistais". Mėginau parodyti, kad šia maksima tinka remtis ne tik tyrinėjant juodųjų literatūrą, bet ir afroamerikiečių muziką bei bet kurią saviraiškos kultūrą, pagaliau – bet kurios rūšies kultūrą. Visai galimas dalykas, kad afroamerikiečių tekstai Į(si)reikšmina per pirmtakus, kurių dichotomija ypač ryški. Tačiau tai nereiškia, kad jie kokybiškai skiriasi nuo visų kitų tekstų ar visų kitų kultūros produktų: visus kultūros produktus sukuria daugialypis dialogas su ankstesniais kultūros veiksmais. Afroamerikiečių kultūros ir jos teorijos formavimasis yra dar vienas įtikinamas pavyzdys, kad dialogas sąlygoja kiekvieną kultūrą ir kultūros teoriją.

Dialoginis žinojimas, kaip jau esu rašęs, – tai rizikingas diskursyvus statinys, niekuomet visiškai neišstumiantis aplinkui esančių diskursų. Toks žinojimas išmuša iš vėžių, nes yra priešingas mūsų natūraliam impulsui apsiprasti su nuosavomis taisyklėmis bei sąlygomis ir pernelyg pasitenkinti tuo, kas pasiekta. Dialoginis žinojimas gąsdina: mat užuot guodęs patogia mintimi, esą valdo akiračius atveriančią visiškai aiškią erdvę, priešingai – kruopščiai tyrinėja griūte jį užgriūvančius nepatogius mįslingus kitus. Be abejo, viešpatavimas – tai kelias, kurio patogu laikytis. Tačiau kelias į slėpinį, nors statesnis, išties labiau vertas žmogaus.

Versta iš: Gary Tomlinson, „Cultural Dialogics and Jazz: A White Historian Signifies", in Katherine Bergeron, Philip Bohlman, eds., *Disciplining Music. Musicology and Its Canons*, Chicago, London: University of Chicago Press, 1992, p. 64–94.
Vertė Rūta Goštautienė ir Daiva Stanevičiūtė.

Vardų ir dalykinė rodyklė

Mu-186 **Muzika** kaip kultūros tekstas : naujosios muzikologijos antologija / sudarytoja Rūta Goštautienė. – Vilnius : Apostrofa, 2007. – 480 p. – (Atviros Lietuvos knyga : ALK, ISSN 1392-1673)

Kn.taip pat: „Naujoji muzikologija ir kultūriniai muzikos tyrimai"/ Rūta Goštautienė. Bibliogr. išnašose. – Vardų ir dalyk. r-klė: p. 471–479.

ISBN 978-9955-605-28-7

Šiuolaikinės muzikologijos rinktinėje pristatomi kultūriniam jos posūkiui atstovaujantys užsienio autorių tekstai. Daugiau nei du dešimtmečius naujoji muzikologijos paradigma provokuoja intensyvias akademinės terpės ribas peržengiančias diskusijas ir įtakoja visą disciplinos raidą. Naujos akademinės ir populiariosios muzikos interpretavimo strategijos plėtojamos pasitelkiant platų humanitarinių mokslų spektrą – nuo postmodernios filosofijos, kritinės teorijos, feminizmo iki antropologijos, postkolonializmo, kultūros studijų. Rinktinėje pateikiamuose žymių JAV, Didžiosios Britanijos, Kanados, Australijos, Prancūzijos, Slovėnijos muzikologų, postmodernios ir kritinės filosofijos atstovų darbuose siekiama apmąstyti muziką kaip kultūriškai reikšmingą reiškinį, interpretuoti kintančias muzikos kūrybos, funkcionavimo ir supratimo formas bei jų sociokultūrinius kontekstus.

UDK 78.072

Muzika kaip kultūros tekstas

NAUJOSIOS MUZIKOLOGIJOS ANTOLOGIJA

Sudarytoja RŪTA GOŠTAUTIENĖ

Vertėjai RŪTA GOŠTAUTIENĖ, VITA GRUODYTĖ,
VERONIKA JANATJEVA, LINA NAVICKAITĖ, LINAS PAULAUSKIS,
DAIVA STANEVIČIŪTĖ, NIDA VASILIAUSKAITĖ, JONAS VILIMAS
Redaktorės LINA NAVICKAITĖ, RŪTA GOŠTAUTIENĖ
ir GIEDRĖ KADŽIULYTĖ
Dailininkas ROKAS GELAŽIUS

Išleido UAB „Apostrofa", a/d 1026, LT-01004 Vilnius, el. p.: apostrofa@takas.lt
Spausdino UAB „Logotipas", Utenos g. 41a, LT-08217 Vilnius, www.logotipas.lt

ATVIROS LIETUVOS KNYGA

ALK – serija verstinių knygų, kurias leidžia įvairios leidyklos, remiamos Atviros Lietuvos fondo. Serijos tikslas – supažindinti skaitytojus su šiuolaikiniais humanitarinių ir socialinių mokslų pagrindais.

Augustinas muziką kildino iš angelų giedojimo, o Roland'as Barthes'as ją siejo su žmogaus balso paslaptimis. Kur slypi muzikos galios? Kuris matmuo – dvasiškasis ar kūniškasis – muzikos mene viešpatauja? Ar galima muziką perskaityti ir aprašyti kaip kultūros tekstą? Šie klausimai iškilo jau seniai: įminti abstrakčios muzikos kalbos paslaptis mėginta pasitelkus matematiką ir retoriką, filosofiją ir kitus mokslus.

XX amžiaus pabaigoje globalių politinių, kultūrinių ir technologinių iššūkių akivaizdoje muzikos kaip kultūros reiškinio klausimą suaktualino naujoji muzikologijos paradigma. Pasitelkę platų humanitarinių disciplinų spektrą (postmodernioji filosofija, kritinė teorija, feminizmas, poststruktūralizmas, postkolonializmas, naujasis istorizmas, kultūros studijos ir kt.) kultūrinės muzikologijos atstovai naujai interpretavo daugelį senų ir naujai iškylančių problemų. Laužydami įsigalėjusias tradicinės muzikologijos metodologines nuostatas ir vertybines hierarchijas, naujieji muzikologai radikaliai išplėtė ir tyrinėjamų muzikos reiškinių lauką: šalia akademinės muzikos (klasikos ir šiuolaikinės kūrybos) deramą vietą čia užima populiariosios ir nevakarietiškos muzikos analizė. Šioje antologijoje pateikiami ryškiausi naujosios paradigmos atstovų tekstai bei kultūrinį muzikologijos posūkį paskatinę filosofų darbai.

Rinkinys skiriamas visiems besidomintiems muzikos kultūra – muzikos profesionalams, humanitarams, muzikos mėgėjams.

ISSN 1392-1673
ISBN 978-9955-605-28-7



Rekomenduojama kaina 36 Lt